

En la portada:

Carlos Alcolea: S/t. (1973) Lápiz y tinta sobre papel. 15 x 21 cm.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN PLÁSTICA



EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE CARLOS ALCOLEA

UNA APROXIMACIÓN PEDAGÓGICA A LA POÉTICA Y EL PROCESO CREATIVO DEL PINTOR,
DESDE LAS CLAVES HERMENÉUTICAS QUE OFRECEN SU OBRA, SU LEGADO INÉDITO
Y SU BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA COMPLETA

TESIS DOCTORAL DE ÓSCAR ALONSO MOLINA

DIRIGIDA POR LA DRA. M^a DEL CARMEN MORENO SÁEZ

MADRID. MMXIV



In memoriam María Ángeles Dueñas y Baldomero Concejo, que tanto quisieron a Alcolea, y a quienes tanto quiero todavía.

Con todo mi agradecimiento a Miguel Valle-Inclán, quien desde la dirección de la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía me proporcionó, durante años, todo tipo de facilidades y materiales que fueron dando cuerpo a esta investigación. Su calida acogida en aquellas salas resultó definitiva para estas páginas. A Mercedes Buades, quien desde su galería contribuyó a los aspectos documentales de este trabajo, poniendo a mi disposición desde muy temprano una materia prima difícilmente accesible sin su generosidad. También a Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta, Santiago Serrano y Jaime Aledo, por el relato en primera persona de su propia experiencia artística y personal, de su tiempo, para mí todavía más inasequibles. Muy especialmente a José Vidal, por su capacidad para proporcionarme, con generosidad sin igual, inestimables aproximaciones, siempre tan agudas, sobre vastas porciones de la estética y el pensamiento filosófico, que gracias a él enfrenté con más valentía; y en definitiva, por su perspectiva y cercanía. También a Marcello Alivia, Ángel González García, Ignacio Gómez de Liaño, Antonio Majado, Concha Omite, María Carballido, Carlos Franco, Sara Quintero, Mar Mendoza, Agustín Valle y Carmen Moreno. A Santiago Velasco y Miguel Ayala, por su ayuda con los aspectos técnicos; a Blanca Gracia, por su traducción. Y por último, a mis alumnos.



Índice

Resumen en inglés	9
Introducción	15
Justificación de la presente investigación	27
Antecedentes y estado de la cuestión en la actualidad	29
Objetivos	35
Metodología	37

PRIMERA PARTE: El legado de Carlos Alcolea: sus textos inéditos

Criterios metodológicos y filológicos para la transcripción y edición de los originales	47
Los documentos	51

SEGUNDA PARTE: Establecimiento de las fuentes y la fortuna crítica referidas a la obra de Carlos Alcolea

Criterios metodológicos para su fijación	271
I. Fuentes:	
I.1 Libros y escritos de Carlos Alcolea	275
I.2 Declaraciones, entrevistas y conversaciones con Carlos Alcolea	277
I.3 Conferencias, ponencias, mesas redondas y coloquios públicos	279
I.4 Reportajes en televisión	281
II. Fortuna crítica:	
II.1 Fortuna crítica de Carlos Alcolea en libros y catálogos	283
II.2 Fortuna crítica de Carlos Alcolea en prensa	299
III. Otros	329

TERCERA PARTE: Claves de interpretación a los escritos de Carlos Alcolea

Acercamiento biográfico		333
I.	Gestación de su poética y recepción crítica durante el periodo 1968-1974	339
II.	Cartografía del territorio textual: la obra de Carlos Alcolea	351
III.	La metodología de la pintura para Carlos Alcolea	359
IV.	El manierismo como categoría meta-histórica	361
V.	Relación del todo y las partes. Fragmento y detalle como modelos formales	365
VI.	Especificidad del dibujo	371
VII.	El tratamiento del tiempo	375
VIII.	La biografía como género literario	379
IX.	Práctica de/en la pintura	383
X.	Elegancia y dandismo como temas. Su influencia en las cuestiones de estilo	387
XI.	El desdoblamiento del autor a través de la figura de “Alicia en la piscina”	391
XII.	La presencia del elemento acuático en la obra de Carlos Alcolea	395
XIII.	Literalidad e identificación de la superficie del cuadro con otros planos	399
XIV.	La importancia de los efectos de tautología (ojos sobre los ojos)	403

XV.	Una letra fluida	405
XVI.	Una Historia de la pintura	411
XVII.	La presencia del cuerpo y los ojos en la obra de Carlos Alcolea	415
XVIII.	La presencia de la muerte. Últimos textos escritos	419

Un ejercicio práctico, desde la literatura, para su aplicación didáctica	425
---	-----

Conclusiones	431
---------------------	-----

Aportaciones	437
---------------------	-----

Prospectiva: vías de avance de la investigación	439
--	-----

Referencias bibliográficas	443
-----------------------------------	-----

Bibliografía	449
---------------------	-----

Resumen en inglés

Title:

***The Aesthetic thought of Carlos Alcolea.** An educational approach to the poetics of the artist and his creative process, based on the hermeneutical elements that can be found in his work, his unpublished legacy and his specific bibliography as a whole.*

Abstract:

The aesthetic thought and creative process around Carlos Alcolea's work (A Coruña, 1949-Madrid, 1992) are among some of the most bewildering, obscure and interesting to be found in the Spanish art scene over the last decades of the Twentieth Century. Nevertheless, his poetics haven't been studied in depth until now, mostly due to the great complexity of his writings, statements, notes and, of course, his own artwork, which hasn't been subjected to further academic investigation till today.

The following research offers the first analysis tools to provide a deeper and clearer approach to such a complex artist, providing accurate and outlined resources to be used not only by art historians and critics but also by teachers, pedagogues of different creative fields or their pupils and even by artists, regardless of their educational background or their previous knowledge of the author.

Thus, we have started this research proceeding to the transcription and compilation of his valuable and unknown legacy: his unpublished writings. Without a doubt, this first chapter would by itself prove the need of writing a PhD thesis about this artist, in order to gather and make all these newly published materials accessible to the reader.

However, going even further, our investigation dedicates a second chapter to the establishment of the artist's inspirational resources and the critical reception of his work. It's a compilation of documents difficult to find nowadays, which examines thoroughly his critical reception, subject to a meticulous classifying process. After taking these previous steps concerning what the artists said while alive and what has been said about him, we will proceed, in a third chapter, to analyze all the material

related to Alcolea's artistic production, the art scene of his time, his biography and his generational context in the widest sense (in a historical and intellectual level), aiming to provide the interpretational means needed to be able to immerse oneself into the writings and artworks of this artist, which are often obscure and of a personal nature, and help to understand them taking into account their aesthetical, philosophical and historical background.

Despite of how cryptic his work appears at first, the hermeneutic to pave the way to the creation of a future didactical guide has been possible thanks to the inner references found in the artist's own writings, or to the implementation through his drawings and paintings of the numerous issues that concerned him- in short: his inner correspondence-, and also, without a doubt, thanks to the collaboration of the people that were close to him in life, who made the shifting prolongation between what the artist does, says and thinks, common to all creative souls, something understandable and permeable for this investigation, at a time when it was impossible to obtain this information first hand due to the artist's disappearance.

We understand that this study makes it possible to look at the artist's work under a richer perspective, helping grasp this complex aesthetic period in art history during which he produced his work. Alcolea and his acute vision of how painting could still be a valid artistic medium in the post-avant-garde context served as a transition element between the conceptual beliefs of the time and the endurance and continuation of that old artistic discipline Alcolea passionately loved throughout his life and which he used to call "Madama Pittura", always using capital letters.

This is a theory which revolves around the concept of painting as specific practice; the artist pays exclusive attention to this medium of art, leaving out any other artistic procedures and other fields of study, occasionally taking into account references from some of his favourite figures in the areas of music, literature or philosophy. The painter's whole body concentrates in the act of painting, specially his eyes, hands and heart... eventually involving his own life in the completion of this task. The artist himself made it clear at some point: *"I am a body designed for painting, that doesn't exist if it doesn't paint"*. Keeping in mind the closeness of these two concepts, it should be pointed out how extremely slow his artistic production was, very similar to his elegant, carefree and

unhurried lifestyle, he painted on average only three or four paintings per year, filling their surfaces with anecdotes and interpretations, casualties and ideas, readings and reflections, and, overall, great fragments of his life, making it inevitable for the viewer to feel the hermetic, biographic, dense and accumulative nature that compels them.

The identity between body and painting – or between the painter's body and the mass of a painting- is inspired by Deleuze's thoughts, which Alcolea was familiar with almost from the beginning of his artistic career; the French philosopher also sparked his interest for the contrast between superficiality opposed to deepness, smoothness opposing grooveness, a dismantled hierarchy opposed to vertical structures, etc.

The basic contribution of our thesis has been, to provide a didactic and attainable interpretation of the complex and obscure poetic developed by the artist, a body of work addressed to anyone interested in Carlos Alcolea's artistic production and aesthetic thought. Thus, we hope our guidelines for understanding this artist will serve in future investigations as a starting point for studying his images and aesthetic theories.

Along this line, the other important contribution of this thesis, objectively, has been bringing to light Carlos Alcolea's unpublished writings. They are essential to provide a detailed study of the artist, consisting of a group of unknown texts that, after this investigation, will be made available for future researchers, professors and even amateurs in the subject. In their original format these writings were arranged in a series of folders, in a very caotic manner. After the painter's death, the executor of his testament, Mr. Baldomero Concejo Escobar, gathered these writings and guarded them until his passing (on the 19th of July, 2010). The whole of these pages, almost all of them unbounded and only occasionally arranged together following an inner logic, or simply stapled together, summed up to 214 pages, the great majority composed of manuscripts and some typescripts. The difficulties faced when accessing this material and the challenges of handling it (worsen at present due to the death of Mr. Concejo) were resolved by creating this section of our thesis.

Likewise, we have meticulously highlighted the sources of inspiration and the critical reception of the artist's work. Thereby, after long sessions of hard work in documentation centres, public archives, libraries (among them the artist's personal

library) and diverse newspaper and periodical libraries, we have concluded this bibliography were we have gathered thoroughly all the public mentions that we have found concerning the artist.

On top of all this information, we have located, studied and corroborated among these sources of information the recurring core elements (iconographic, symbolic, thematic, argumentative, etc) that have shaped up the variety of interests surrounding his personal aesthetic theory. To accomplish this task, we have worked along the line of cross-reference of data and hypothesis of interpretation, rounding up our research with the personal testimonies provided by the artist's social circle: his sentimental partner (who passed away throughout the course of this investigation), his closest friends, other friends belonging to the art world, gallery owners, critics, etc, who knew him well when he was alive and represent a live legacy of Alcolea's personal views concerning aesthetic issues.

To conclude, we have elaborated an explanatory body of work, intended for educational diffusion, detailing the main points that give shape to the poetics of the artist, that will become a sort of guide or map across which one can plot inner routes when it comes to dealing with the artist's ideas about art and his artistic production.

These guidelines aim to succeed in bringing this artist closer to the scientific community, this task being completed during the last years (mainly thanks to a retrospective exhibition which was held in The Museo Nacional de Arte Reina Sofía in 1998), and to fully explain the poetic of this artist within these pages.

Key words:

Carlos Alcolea. Spanish Neo-figurative Art. Painting. Transavantgarde. Mannerism. Aesthetic theory. Hermeneutics. Pedagogy. Education. Unpublished writings. Critical reception.



Carlos Alcolea (A coruña, 1949-Madrid, 1992)

Introducción

Resumen:

El pensamiento estético y el proceso creativo del pintor Carlos Alcolea (A Coruña, 1949-Madrid, 1992), son probablemente unos de los más densos, oscuros e interesantes del panorama artístico nacional del último tercio del siglo XX. Su poética, sin embargo, no ha sido todavía estudiada con el rigor ni la profundidad deseable, debido en gran parte a la dificultad misma que entrañan sus escritos, declaraciones, notas y, por supuesto, su propia obra plástica, sobre las cuales no existen apenas acercamientos científicos especializados de naturaleza divulgativa.

El presente trabajo de investigación hace asequibles las primeras herramientas interpretativas necesarias para un acercamiento más amplio y claro a este complejo autor, proporcionando un material cartografiado y establecido que pueda ser utilizado tanto por historiadores y críticos del arte, como por docentes, pedagogos de la creatividad o sus alumnos, e incluso artistas, independientemente de su grado de formación y conocimiento previo sobre el pintor.

Para ello, se ha partido de la transcripción y edición de un valioso legado inédito: sus textos no publicados en vida, absolutamente desconocidos. Sin duda, esta **primera parte** ya justificaría de por sí la existencia de una tesis doctoral que los recopilara e hiciera asequibles al lector unos materiales que ahora ven por primera vez la luz. Pero, más allá, nuestra investigación dedica su **segunda parte** al establecimiento definitivo de las fuentes y la fortuna crítica del artista. Se trata de la recopilación donde se suman materiales difícilmente localizables en la actualidad, fijándose de manera exhaustiva su fortuna crítica, que ha sido sometida a un minucioso proceso de ordenación. Tras estos pasos previos sobre qué dijo en vida el artista y lo que se ha dicho sobre él, procederemos, en una **tercera parte**, al análisis interpretativo de todos esos materiales en relación con la producción plástica de Carlos Alcolea, el arte de su tiempo, su biografía y su contexto generacional en el más amplio sentido (tanto a nivel historiográfico como a nivel intelectual), con el fin de proporcionar unas claves de lectura que permitan al interesado internarse en los vericuetos significativos de unos textos y unas obras plásticas por lo general oscuros y de naturaleza personal que, gracias a ellas, pueden ser interpretados en su trasfondo estético, filosófico e histórico.

Las vicisitudes de este trabajo son, de alguna manera, también las de mi propia historia. Así, puedo recordar, perfectamente todavía, el primer encuentro que tuve con la pintura de Carlos Alcolea. Fue en su última individual madrileña, en la ya hoy desaparecida Galería Gamarra y Garrigues, corriendo el año noventa y uno; en aquel momento estudiaba yo mi segundo curso en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Recuerdo también la fuerte sugestión que me produjeron aquellas obras -que quizá hoy ya no reconocería como las mejores de entre las suyas- como inicio de mi *fidelidad* hacia aquel que, con su escasísima presencia e inminente desaparición, llegaría a hacer de mi obstinado seguimiento y búsqueda detectivesca de su labor una tarea en ocasiones nada sencilla. Y es que Alcolea moriría poco después, en septiembre del año siguiente; nunca llegué a conocerlo personalmente. Mi entusiasmo dio comienzo justo con el declinar del suyo. A partir de entonces, el único material que tendría para recomponer su imagen serían las no demasiado numerosas huellas de alguien sumamente discreto y siempre esquivo a dejarlas.

En definitiva, tras su desaparición, los investigadores contamos con algo menos de un centenar de cuadros acabados a su muerte -cuya recopilación y catalogación fue realizada hace unos años por Marta Ramos Marco en una tesis doctoral dirigida por Ignacio Gómez de Liaño-; junto a ellos, existe también un numeroso grupo de cartulinas, que en su día tuve el privilegio de estudiar y catalogar para su exposición, por encargo de la Fundación Bancaja, de Castellón; así como un corpus dibujístico vastísimo. Junto a esta obra plástica, resulta de referencia ineludible un libro casi aforístico publicado en vida, donde se recoge gran parte de su pensamiento estético, *Aprender a nadar*, publicado en 1980, al que haremos referencia de continuo en este trabajo. Todo ello -ésta no tan vasta obra de Alcolea-, desde su fallecimiento está siendo objeto de una recuperada atención a la que el presente trabajo quiere contribuir en lo posible, atendiendo en un principio al establecimiento de su fortuna crítica para, a continuación, adentrarse en el caótico universo de sus notas privadas, absolutamente inéditas, pero cuyo interés documental y valor teórico resulta indiscutible.

En nuestro trabajo se evidencia con claridad la intimidad mantenida entre las imágenes que produjo Alcolea y su pensamiento sobre arte (ideas, teorías, gusto, intereses), por un lado, y sus textos por otro, tan dispersos y escasos como las primeras; pero, sobre todo, quedan apuntadas las bases que ordenen su hermética teoría estética, sin duda una de las más profundas, sugerentes y coherentes del último tercio de siglo en nuestro panorama artístico nacional.

Para lograr estos objetivos nos hemos servido, fundamentalmente, de tres tipos de materiales. En primer lugar, hemos contado con el privilegiado acceso a sus fuentes, que estudiamos en paralelo con el establecimiento exhaustivo de las fuentes y a la fortuna crítica del artista. A veces hasta llegar a hacer de este material, como se podrá comprobar en las páginas que siguen, algo tan trabajado, “arado” -casi atomizado, *pulverizado*- que desprenda en el aire su sentido: cree atmósfera. En estos materiales hemos querido resaltar y homologar la importancia de lo que dijo en vida el artista, tanto pública como privadamente, otorgándoles las dos primeras partes de nuestra investigación, y dedicándoles un tiempo suficiente a su establecimiento y normalización académicas.

En lo que respecta al establecimiento pormenorizado de su fortuna crítica, señalar también cómo a partir de 1998, fecha de su retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, acaecida seis años después de su fallecimiento, ésta se concentra en grandes hitos expositivos. Con ello la recopilación de entradas pierde la regularidad mantenida hasta ese momento, pues nos ha parecido obvio que ya a partir de esa fecha del reconocimiento todas aquellas otras reseñas “marginales” –donde, por ejemplo, se contextualiza al artista dentro de su generación, o se da una somera aproximación a su obra, o se repiten estándares periodísticos e historiográficos comunes-, son prescindibles, no aportando elementos significativos de enjuiciamiento, interpretación o análisis, y que, por el contrario, a los investigadores que sigan las huellas de este trabajo les conduciría a un espacio excesivamente vasto y trillado donde no se producen aportes. Al final de nuestra Tesis, en el apartado bibliográfico correspondiente, el lector encontrará las referencias necesarias también para la interpretación de los escritos del pintor desde aspectos contextuales más dispares (teóricos, filosóficos y literarios, históricos y generacionales, etcétera), quedando allí inevitablemente reflejado buena parte del clima intelectual de su época.



Carlos Alcolea frente a su biblioteca

Alcolea se encontraba convencido de que la pintura era un "*sedimento*" elegante y gratuito -nunca un trabajo, si acaso una tarea-, y se preocupó de arroparla con un discurso intelectual denso, complejo e incluso, en ocasiones, críptico, ante el que es fácil sentir su naturaleza biográfica y acumulativa. Esto es algo que se comparte

también frente a una gran parte de sus imágenes, en especial de su rápido dibujo, que describe una suerte de diario personal a base de chispazos, destellos de apuntes breves pero luminosos que nos van contando su manera de pensar por juegos de palabras, aforismos, ideas sintéticas, mezcla de perspectivas...

Para su desciframiento, su resolución o lectura, las claves pueden llegar desde varios puntos, a veces simultáneamente y cruzándose entre sí (una indiscreción, un chivatazo, algún recuerdo o confesión de alguien cercano al artista, una pequeña anotación suya, o un paralelismo con otro cuadro o imagen de referencia), que en la mayoría de los casos apuntan tan solo a la anécdota que los estimula. Por lo demás, el propio artista no dejó de advertirnos que las anécdotas personales que él sedicentemente reflejaba en sus trabajos eran mentira: "*¿Las anécdotas? Bueno, mis datos biográficos en mi pintura son todos falsos, mentiras a tope.*" El enorme resto, digámoslo así, *salta a la vista*.

Alcolea mismo lo comenta en su imprescindible libro recién citado, *Aprender a nadar*, cuando, casi acabando, tras la inmersión dentro de su propia obra que el texto supone (en este sentido nos encontramos frente a él, como decimos, con un concentrado de la poética que aquí aspiramos a ordenar), el artista asciende a la superficie: "*Pintura tras el asedio, atravesando el foso que la separaba del ojo*". Como si aquellas palabras, o ya éstas, lo impidieran.

Así, nuestra aproximación la obra de Carlos Alcolea se he llevado a cabo intentando, sobre todo, destacar la unidad conservada entre su trabajo plástico y sus reflexiones dejadas por escrito; aunque hubimos de tener en cuenta que sus ideas nacían a menudo al hilo de conversaciones con sus más cercanos y con los artistas de su entorno, en un ambiente íntimo y relajado, casi siempre al calor de unas copas, sin pretensiones, pues, de sistematizar un corpus teórico perfectamente coherente. Al cabo, pues, hemos querido apuntar un orden, destacar prioridades, a la hora de sistematizar una posible estética, una teoría del arte con rasgos originales en Carlos Alcolea que refleje su naturaleza fragmentaria y hasta cierto punto caótica, y no pocas veces contradictoria.

A pesar de su oscuridad inicial, la hermenéutica que abra el camino de una futura didáctica ha sido posible gracias a las referencias internas entre sus propios textos, o a la

puesta en práctica a través de sus dibujos, cartulinas o pinturas, de numerosas de las cuestiones que comenta –en definitiva: de su correspondencia interna-, y también gracias, qué duda cabe, a la ayuda prestada por algunas de las personas que más cerca le tuvieron en vida e hicieron permeable, legible para esta investigación, ese hilván fluido entre el hacer, el decir el pensar y el sentir, propio de la existencia de todo creador, pero a la cual, desgraciadamente, ya no es posible acceder directamente en esta ocasión.

Se trata aquí de una teoría centrada en la pintura como práctica específica y a la que el artista dedica una atención exclusivista, sin distracción de otras manifestaciones artísticas ni apenas otros saberes, como no sean ocasionales excursiones a la música, la literatura o la filosofía alrededor de sus autores-fetiché. Todo el cuerpo del pintor se concentra en la tarea, con especial aplicación de los ojos, las manos y el corazón... hasta involucrar la propia vida. Él mismo lo dejó claro en algún momento: *"Yo soy un cuerpo organizado para pintar, que no existe si no pinta"*. De la proximidad de ambas esferas en Alcolea cabe destacar su lentísimo ritmo de producción, muy cercano a su vida elegante y despreocupada, parsimoniosa, con sólo tres o cuatro cuadros pintados al año por término medio, sobre los que dejaba que se acumulasen anécdotas e interpretaciones, accidentes y ocurrencias, lecturas y reflexiones, pero, sobre todo, grandes retazos de su vida, y antes los cuales acaba siendo inevitable sentir la naturaleza hermética, biográfica, densa y acumulativa que los empuja.

La identidad entre el cuerpo y pintura -o entre el cuerpo del pintor y el cuerpo de la pintura, como preferiría decir él- arranca de conceptos deleuzianos que Alcolea manejó desde casi el comienzo de su carrera; al filósofo francés le debe también gran parte de sus intereses por lo superficial frente a lo profundo, de lo liso frente a lo estriado, de lo desarticulado jerárquicamente frente a las estructuras verticalizadas, etcétera.

Lector impenitente (María Vela lo describirá con una fórmula fenomenal: “Alcolea leía como una máquina aspiradora, y subrayaba los libros, a veces íntegramente”), que se declaraba mejor lector que pintor, puede encarnar modélicamente la figura del artista ilustrado de su época, al tiempo que mantuvo una singular posición ideológica en los compromisos y urgencias tanto políticas como intelectuales de entonces. Junto a Deleuze, otros autores de referencia serán Guattari, Lewis Carroll, Marx, Hegel, Proust, Camus, Sartre, Descartes, Flaubert, Quevedo, Lacan, Freud, Lenin, Edwin A.

Abbot, Alfred Jarry, Daniel Paul Schreber, Becket, Pierre Klossowski, Laforgue, el duque de Saint-Simon, Pleyne, y un largo y desordenado etcétera que estas páginas irán desgranando oportunamente, junto a sus no menos definitivas pasiones plásticas y musicales: la pintura veneciana en general, pero de manera muy especial la *Pietà* de Tiziano en el Museo de la Academia, Giorgione, Caravaggio (su *Cupido o Amor Victorioso*, en Berlín), Velázquez, Ingres, Vallotton, Cézanne, Matisse, Duchamp, Beuys, Barnett Newman, Reinhardt, Larry Poons, Jim, Kutt, Kitaj, Hockney, Kitaj o Alex Katz, entre muchos otros. Pero también el *Don Giovanni* de Mozart, y la *Novena* de Beethoven en manos de Karl Böhm todos los domingos por la mañana, a todo volumen, o Jonh Cage (su querido y admirado *Juan Jaula*, como lo llamaba con cariño su también amigo Juan Hidalgo)... En fin, y como se puede comprobar, un universo personal rico y matizado como pocos, vivido intensamente a cada momento.

En cualquier caso, y a pesar de lo innegable de la amplitud de sus intereses y ávida curiosidad, de su cultura, en especial de la literaria y filosófica, Alcolea se detuvo cada vez más en los recursos propios de la práctica pictórica y de su discurso específico, incluso renunciando cada vez más de forma explícita a cualquiera otro que pudiera acompañarla. A pesar de ello, y un poco a su pesar también, llegó a ser considerado como uno de los teóricos de su generación, aunque su “teoría” fuera puesta en escena a través de aspectos vitales, gestos y poses, más que sistematizada en forma de relato. Tampoco sus cuadros serán nunca la *representación* de un sistema ordenado y estable. Esto conviene tenerlo en cuenta.

Así pues, todo será a partir de entonces fluido: la pintura no “secará” nunca (no cristalizará en una imagen-idea cerrada, acabada) al no dejar de deslizarse por la superficie del cuadro como un significado inacabable; la mirada no encontrará, pues, descanso, y el sujeto se liquifica; todo se refleja en incesantes superficies de piscinas, cisternas, espejos, cristales, charcos o las mismas pupilas húmedas. El terreno de la metaforología de Alcolea es, qué duda cabe, un plano sobrehidratado y bastante escurridizo, deslizante: la cartografía sin nombres de un “*mapa acuático*”, como le gustaba a él decir.





Carlos Alcolea en San Antonio de Areco, Buenos Aires, Argentina. 1976

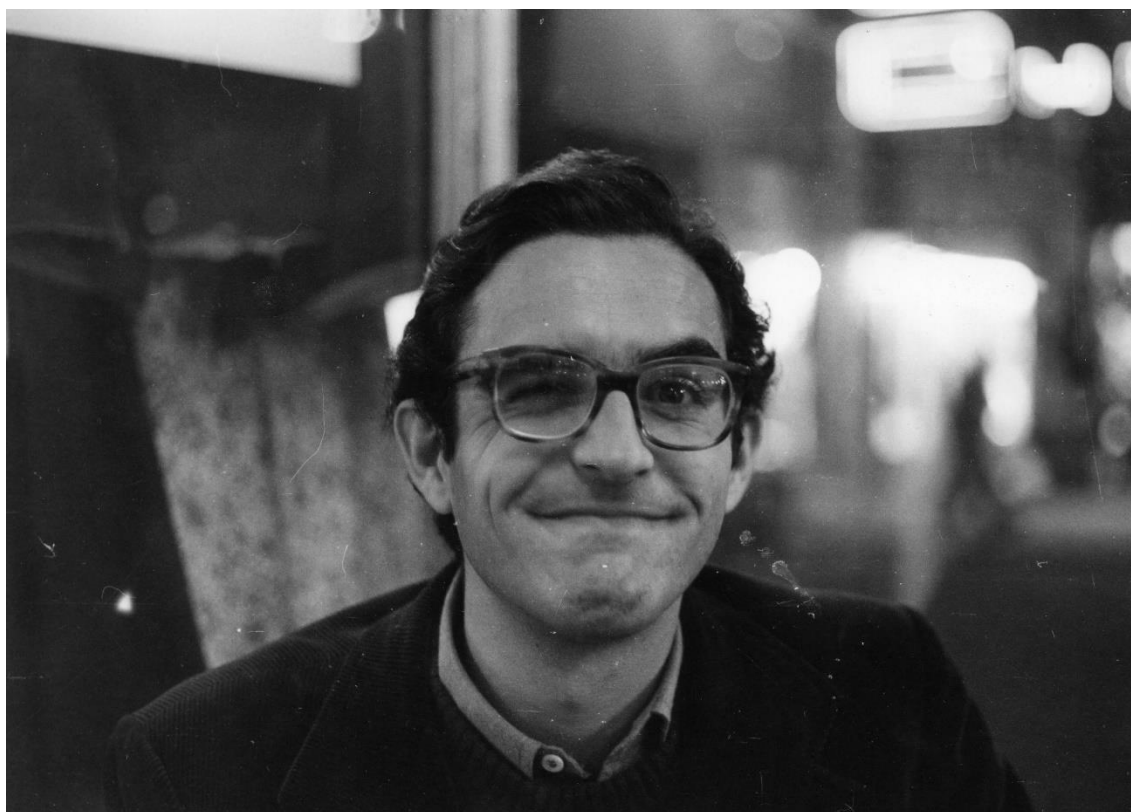
En el intento de definir la teoría estética de Alcolea ha sido inevitable que queden destacados los rasgos más manieristas que la configuran, y ello debido a dos razones fundamentales: la primera se debe a que el tema de nuestra Tesis se muestra especialmente sensible a los aspectos neo-manieristas de un cierto arte español del último tercio del siglo pasado, donde no se recogió ni posterior ni miméticamente esa reivindicación de la *Maniera* que a principios de los años ochenta promovió Achille Bonito Oliva desde Italia con su operación Transvanguardista, y que tanta resonancia internacional alcanzó entonces. Por decirlo rápidamente, nos parece que este Manierismo vernáculo contó con características propias y que anticiparon en buena medida los que le siguieron a los pocos años en la escena exterior. En su momento, y este sería el origen profundo de esta Tesis, ello nos condujo a una serie de artistas inmersos en la

problemática “recuperación” de dicha poética, entre ellos el que ahora nos ocupa de manera central.

La segunda de las razones viene dada por el carácter de la generación dentro de la cual se suele incluir a Carlos Alcolea a la hora de hacerle un contexto histórico: el grupo llamado de la “Nueva Figuración Madrileña”. Aglutinados, en un primer momento, en torno la Sala Amadís, que por aquel entonces se encontraba bajo la dirección de Juan Antonio Aguirre -estamos hablando del comienzo de la década de los setenta-, y más tarde en la Galería Buades, desde su aparición en la temporada 1973-74, apareció un grupo de jóvenes artistas: Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Mínguez, Carlos Franco y el propio Alcolea conformarían el núcleo principal, o como se suele denominar por parte de la crítica, “el núcleo duro de la Nueva Figuración Madrileña”. A ellos se unirán más adelante nombres como los de Chema Cobo, Herminio Molero, Manolo Quejido, Juan Antonio Aguirre, y algunos otros, entre los que hay que destacar la figura siempre excéntrica y refractaria a toda clasificación de Javier Utray, o incluso la epigonal de Jaime Aledo, uno de los pioneros en su estudio académico (a ellos les dedicó su Tesis Doctoral, bajo la dirección de Francisco Calvo Serraller) y que ha sintetizado de manera ejemplar en su propia obra gran parte de los objetivos del grupo. Todos ellos juntos reivindicarán combativamente el valor de la práctica pictórica que había quedado relegada y puesta en entredicho –o más bien puesta en conflicto interno- tras el empuje del arte conceptual en los años inmediatamente anteriores, tanto en el panorama internacional como en el arte avanzado de nuestro país.

Se trató, pues, de un verdadero tránsito “del conceptualismo al conceptismo”, tal y como lo definió Santos Amestoy, que ha llevado a ciertos sectores de la crítica actual - como ya Juan Manuel Bonet ha manifestado varias veces por escrito- a asegurar que, con su enorme cultura artística y su gran poder de síntesis, ecléctico, buena parte de la herencia conceptual de aquellos años se recoge, sorprendente y paradójicamente, en estos artistas. Incluso críticos tan poco cercanos a estas posiciones, como José Luís Brea, reconocería en nuestro protagonista el carácter ejemplar de su lúcida autoconciencia en torno a la práctica de la disciplina pictórica en esos difíciles años para su defensa y práctica.

Estas serían las razones de que el apartado de nuestra Bibliografía se escore tan claramente a títulos que estudian las manifestaciones manieristas en el arte contemporáneo posmoderno, al tiempo que intentan dilucidar en qué consisten ambos conceptos estilístico-temporales (que, por cierto, para numerosos autores vendrían a coincidir como si de una categoría metahistórica se tratara): la *maniera* y el *posmodern*.



Carlos Alcolea

Al hilo de la bibliografía, en el apartado correspondiente de la Segunda Parte hemos pretendido hacer un rastreo lo más minucioso posible, creemos que exitosamente conseguido, de las fuentes textuales de Carlos Alcolea, a fin de proveernos de una útil y fiable herramienta de trabajo a la hora de desentrañar el sentido del pensamiento estético del pintor. En este bloque, centrado por completo en el artista, se han recogido con ánimo de exhaustividad sus textos originales de primera mano, fundamentales para alcanzar nuestros objetivos. Allí cabe destacar por el enorme servicio prestado, su difícil y casi

aforístico *Aprender a Nadar*, así como el pequeño pero sustancioso conjunto de entrevistas y conversaciones recogidas en prensa o Televisión Española en vida del pintor, quien apenas dejó testimonios públicos directos y registrados.

Ánimo de exhaustividad que se ha ampliado a la recopilación de la fortuna crítica del artista en libros, catálogos y prensa diaria. Tarea de hemeroteca y centro de documentación que, lo reconocemos aquí, ha sido la más árida y difícil de todo el trabajo realizado, quizá debido al propio origen de nuestra licenciatura, tradicionalmente tan ajena a estas labores de archivo.

Consideramos el establecimiento de ambos apartados como uno de los intereses objetivos del presente Trabajo de Investigación. El otro, de mayor relevancia, obviamente, y al que concedemos protagonismo absoluto encabezando la primera parte del libro, es el de la publicación y la edición del inapreciable conjunto de inéditos que con estas páginas salen a la luz. Como ya hemos señalado, sólo este apartado justificaría la necesidad de una Tesis Doctoral que normalizara dichos documentos. Con la suma de todos estos materiales el acercamiento a las complejas parcelas del pensamiento del artista parece plausible, y este trabajo se suma al renovado interés que la figura de Carlos Alcolea suscita en la actualidad. Prueba de ello son las periódicas revisiones de su trabajo en los principales centros expositivos nacionales, como la referencial del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía donde, en 1998, tras recibir a título póstumo un merecidísimo Premio Nacional de las Bellas Artes. Al pintor se le dedicó una retrospectiva necesaria e imprescindible (ampliamos pormenorizadamente este tipo de revisiones en el apartado de Antecedentes y Estado de la Cuestión de nuestra investigación), o las continuas individuales sobre su trabajo, que las galerías privadas organizan en cuanto pueden reunir un número suficiente de sus deseadas y tan buscadas obras, como las más recientes en las galerías madrileñas de Amador de los Ríos y Estampa, ambas en 2013.

Recuperación ésta que puede incluirse en un contexto más amplio de revisión del arte de la década de los setenta en nuestro país desde hace algunos años. Así, basta recordar la exposición supervisada por Juan Manuel Bonet "23 artistas. Madrid, años 70" que en 1991 pudimos ver en las Salas de Exposiciones de la Comunidad de Madrid; o la que comisarió Antonio Bonet Correa sobre las "Figuraciones madrileñas de los años 70", itinerante durante los años 1996 y 97; o la de Mariano Navarro en la Fundación Marcelino

Botín de Santander sobre “Los 70. La década multicolor”; y, entre otras muchas, la más reciente e importante de todas: “Los Esquizos de Madrid. Nueva Figuración Madrileña de los 70”, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 2009. Se podrían citar, también, colecciones tan sensibles a éstos años como la de Javier Sopena (especializada en el grupo) o la del galerista Miguel Marcos, que dio lugar a una exposición itinerante magníficamente catalogada bajo el título “Los años pintados”; o las del Museo de Álava, y la el Centro Atlántico de Arte Moderno, junto a diversas Fundaciones, como la del Museo Patio Herreriano de Valladolid, la Suñol de Barcelona, o la Chirivela Soriano, de Valencia, instituciones todas que ya les han dedicado sendas exposiciones temáticas a nivel colectivo.

Un intenso proceso de revisitación que no tiene aspecto de haberse agotado, y al cual este trabajo investigador quiere aportar su particular grano de arena al plantear, desde la hermenéutica como paso previo a la dimensión pedagógica, los prolegómenos de aproximación hacia una obra tan deslumbrante que, en su fulgor, a veces parece cegadora, en su propio exceso inaccesible a quien la observa en la distancia.



Carlos Alcolea



Autorretrato. Moebius y su amigo (1975). Acrílico/lienzo. 200 x 150 cm.

Justificación de la presente investigación

Tras la desaparición de Carlos Alcolea quedó, esencial y centralmente, para investigadores y gran público, su trabajo plástico, como es propio de un pintor de su categoría; junto a este magnífico conjunto de pinturas contamos también con algún texto de su mano, recogido en diversos medios en vida del autor (libros editados, conferencias grabadas o transcritas, artículos de revistas, entrevistas). Reconocido como uno de los nombres fundamentales de nuestra plástica nacional a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, Alcolea recibiría incluso el Premio Nacional de Bellas Artes a título póstumo, inmediatamente después de su fallecer, como reconocimiento a una labor que ya en vida habría merecido tal honor. Sin embargo el acercamiento a su obra, a su pintura en concreto, se encuentra paradójicamente revestido, por un lado, de ese enorme prestigio crítico pero, por otro lado, se reconoce siempre a continuación, incluso desde los especialistas, la enorme dificultad que entraña todo acercamiento a su obra plástica para una correcta interpretación, siquiera básica.

Semejante dualidad justifica nuestro esfuerzo por aclarar las claves interpretativas de sus obras, desde ese fondo común a todas ellas que supone la poética del artista, su pensamiento estético, para desde ahí permitir que futuros investigadores y docentes y sus alumnos, o simplemente aficionados al arte, se encuentren dotados de más amplios recursos en el manejo de los significados que albergan esos trabajos.

La **pregunta de investigación** fundamental de nuestro trabajo sería, pues, la siguiente: ¿es posible establecer una poética organizada que nos permita acceder e interpretar las claves estéticas que rigen el pensamiento y la obra plástica de Carlos Alcolea?

Para contestarla, a lo largo de las siguientes páginas, nuestra **hipótesis de trabajo** será la siguiente: de que ello es efectivamente posible si tomamos como punto de partida las fuentes documentales más cercanas al propio artista, con el fin de cruzar y contrastar la información que nos proporcionan, con el fin último de establecer un

conjunto de puntos centrales para su hermenéutica. O por decirlo de otro modo, que para iluminarnos y proseguir en el avance de la interpretación de las claves de la poética del artista, nos apoyaremos en una serie de puntos que estableceremos por prioridad con la cercanía de su pensamiento y sus ideas estéticas (en definitiva: lo que el artista dijo en vida y lo que dijeron sobre su trabajo los críticos, teóricos, filósofos, historiadores y colegas más próximos a él).

Antecedentes y estado de la cuestión en la actualidad

Recapitulemos inicialmente cuál es la totalidad de la producción plástica que tras su desaparición dejó Carlos Alcolea, así como hasta dónde se había llegado al conocimiento público de sus escritos y ensayos, como paso previo para desglosar los sucesivos análisis que han tomado a ambos como objetivo de estudio, antes de la presente investigación académica. Todo ello nos servirá como marco referencial donde ubicar nuestros objetivos, condicionando incluso nuestra metodología, como vamos a pormenorizar en los siguientes apartados introductorios al trabajo de exploración y análisis propiamente dicho, los cuales ocuparán las tres partes centrales de este volumen.

La producción plástica completa de Carlos Alcolea comprende:

- 91 cuadros acabados a su muerte [según la recopilación realizada hace unos años por Marta Ramos Marco, en el marco de una Tesis Doctoral dirigida por Ignacio Gómez de Liaño, y que serviría de referencia para las fichas del “Catálogo Razonado de Pinturas”, aparecido en las páginas del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en la exposición que tuvo lugar en Madrid entre los meses de febrero y marzo de 1998, y que podemos consultar en las pp.207-227].
- 81 cartulinas, la mayoría de ellas en formato de 100 x 70 cm, en papel Basik, y cuya catalogación se llevó a cabo bajo nuestra dirección con motivo de una muestra realizada por encargo de la Fundación Bancaja, de Castellón, en una exposición que llevó por título *Carlos Alcolea: Cartulinas*, y cuyo catálogo fue editado por Sala Bancaja San Miguel, en Castellón. La exposición se pudo visitar entre los meses de septiembre y octubre de 2004].
- Un corpus dibujístico vastísimo, sobre el cual parece infructuoso plantearse un catálogo completo si no es mediando un dilatado tiempo de investigación y un

soporte logístico de considerable importancia, habida cuenta su absoluta dispersión, pues comprende hojas sueltas (folios, servilletas, papel de cartas de hotel, sobres, y un largo y heterogéneo etcétera, respondiendo a la querencia del artista por dibujar espontáneamente sobre cualquier soporte a mano), cuadernos y blocs de dibujo, libros de artista de edición limitada, ilustraciones de publicaciones, dedicatorias con dibujos en libros y discos de vinilo, etcétera.

Por otra parte, la Fortuna Crítica sobre el artista es extensa, tal y como puede verse en el apartado establecido correspondientemente en esta Tesis, pero por lo general adolece de un déficit -incluso podríamos hablar de incapacidad más que desinterés- en la mayoría de los autores por adentrarse en lo que la obra plástica concentra a nivel de significados y planos de sentido. Se trata por lo general de críticas que adoptan un acercamiento rápido sobre los aspectos formales, los cambios con respecto al estilo reconocible de la obra ya conocida –es decir, expuesta anteriormente en otras citas-, los ciclos temáticos o los temas (propio de la urgencia periodística, desde la cual a menudo se repiten estereotipos y convenciones sobre aspectos ya muy consolidados en torno a la obra o la fama del artista), o bien aproximaciones de mayor análisis y de perfil historiográfico, que van intentando delimitar al autor y sus características dentro del marco establecido de su grupo generacional y del panorama plástico nacional de los años setenta, ochenta y primeros noventa, a menudo arrastrando tras de sí también todo un conjunto de tópicos asociados.

Mención aparte merecen una tercera serie de acercamientos, entre los que quisiéramos destacar el extenso y brillante de Ángel González García, publicado en la retrospectiva del artista en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del año 98, donde se desvelan aspectos inesperados sobre la profundidad y singularidades del pensamiento estético del artista, así como sobre las claves que rigen muchos de las imágenes emblemáticas de Alcolea, sus referencias internas o guiños hacia el arte del pasado, y las importantes claves biográficas que se van instalando en el lento proceso de gestación de los trabajos.

La otra referencia establecida textualmente de mayor importancia nos llega de la mano del propio protagonista: se trata del ya mencionado como ineludible *Aprender a nadar*, pues recoge el destilado más concentrado de esa poética tan personal, a pesar de

su naturaleza casi aforística. Se trata de un libro conocido y reconocido por los especialistas, quienes, por lo general, han rehusado a ofrecer una crítica pormenorizada de sus contenidos. Tras su publicación, se afianzó la imagen de Alcolea como artista culto, en contacto con las ideas estéticas y filosóficas más candentes de su tiempo, y como alguien capaz de desarrollar un pensamiento abstracto que sobrepasara los límites de la teoría estética para adentrarse en una razón filosofante y de marcada dificultad.

Hasta la fecha sólo existe otra Tesis Doctoral centrada específicamente sobre el trabajo de Carlos Alcolea, la arriba citada a cargo de Marta Ramos Marco, bajo la tutela de Ignacio Gómez de Liaño, que se concentra en establecer un catálogo razonado de la producción del artista, planteando en sus páginas muy someramente un acercamiento al significado de los cuadros –y sólo los cuadros- más importantes que entraron a formar parte de su catalogación. Nuestro estudio ha tenido en cuenta este aporte, de perfil documental e historiográfico, superando las limitaciones del marco metodológico y adentrándonos en una auténtica hermenéutica que ofrezca al lector razonadamente pasos más allá de la mera constatación estadística de lo realizado por el artista.

Por lo demás, con la inauguración de su primera gran exposición retrospectiva a nivel institucional, comisariada por Ángel González García en las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (del 3 de febrero al 3 de marzo de 1998), se fijó definitivamente una imagen pública del artista y de sus obras canónicas, que hasta la fecha no ha sufrido alteración significativa. La exposición se reprodujo casi íntegramente en pocos meses después (del 18 de septiembre al 22 de noviembre del mismo año), en las salas del Centro de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, donde las variaciones en la selección de obras fueron mínimas, y los contenidos documentales del catálogo se mantuvieron prácticamente idénticos, aunque se llevó a cabo una nueva edición, completamente distinta en el diseño, del mismo, y el catálogo de las piezas no se corresponde exactamente.

Como consecuencia directa de ambas muestras tenemos que, desde esas fechas, sus piezas pictóricas de mayor relevancia que han aparecido en subastas o han sido ofrecidas en galerías y ferias de arte, han tendido a pasar a manos de grandes colecciones privadas o institucionales, con lo que comprobamos cómo una vez más el museo funciona como un mecanismo de legitimación de determinadas proposiciones,

que en este caso concreto ha supuesto elevar la cotización de las obras disponibles en el mercado del artista, así como de aumentar la demanda de las instituciones o los grandes coleccionistas por poseer en su haber alguna de las escasas piezas disponible con la firma de nuestro protagonista.

Pero la consecuencia más importante derivada de estas retrospectivas, y la que más nos importa en esta investigación, es que supuso un enorme aporte crítico –habitual en este tipo de exposiciones–, que desde prensa diaria y revistas especializadas retomaron el interés por la figura y el trabajo de Carlos Alcolea. En lo sustancial, el giro de perspectiva que ofrecía el hecho de encontrarnos revisando a un artista fallecido, del que no iba a aparecer más obra, permitió aplicar una mirada al conjunto del trabajo que abarcara la totalidad de su producción, ya cerrada: desde los primerísimos trabajos hasta los que dejó inconclusos a la hora de su muerte; desde los grandes lienzos hasta los pequeños papeles.

No obstante, esto sólo fue así en cierta medida, pues de la selección de sus trabajos quedaron fuera prácticamente todas sus cartulinas, y sólo se ofreció una muestra testimonial del abundante arsenal de sus dibujos. Por otro lado, de la labor teórica y de la densidad de pensamiento del artista sólo se aportó en las páginas del catálogo la que ya era conocida como su obra teórica por excelencia, una reproducción facsimilar del *Aprender a nadar*, mientras que el conjunto de inéditos sólo fueron utilizados por el comisario en parte para elaborar su texto de presentación y fueron citados de manera dispersa y sin especificar el origen de este corpus textual que, por lo demás, permaneció hasta esta investigación inédito, inaccesible y sin normalizar.

Seis años más tarde, en 2004, tuvimos la oportunidad y el privilegio de cubrir parcialmente estas lagunas, al recibir el encargo de la Fundación Bancaja de llevar a cabo una exposición de ese corpus tan particular dentro de la obra de Alcolea que suponen sus cartulinas. La muestra permaneció abierta durante los meses de septiembre y octubre, en las salas de la entidad en Castellón, y contó con la edición de un catálogo donde se reunían un número importante de estas piezas fruto de una labor de investigación, localización y catalogación de las mismas, las cuales permanecían, en su inmensa mayoría, en manos privadas. El catálogo se completó con un texto de nuestra autoría que fijaba las características de este tipo de trabajo, a medio camino entre la

pintura y el dibujo, y que ocupó una parte muy singular, con unas notas absolutamente propias, en la labor creadora del artista.

Por su parte, Fernando Huici, cuatro años más tarde, en verano de 2008, se hizo cargo de otra importante exposición, esta vez avalada y patrocinada por la Fundación Caixa Galicia, que indagaba aspectos parciales del trabajo del artista, como su vinculación con las tierras gallegas (no se olvide que, a pesar de no haber vivido allí apenas, el artista era de origen coruñés y se le quiso rendir homenaje desde su tierra natal), o prestaba atención a algunos cuadros importantes no incluidos en la gran retrospectiva del 98. Pero la principal nota a destacar de esta exposición es que completó nuestra muestra de cartulinas con algunos ejemplos que hasta la fecha el albacea testamentario del pintor se había negado a exponer debido a los sensibles contenidos de las mismas, explícitamente políticos. De esta manera, se completó definitivamente una faceta que había quedado oscurecida, incluso podríamos entender que tergiversada, en su primera antológica.

En esta línea trabajaron también Juan Bosco Díaz de Urmeneta (como comisario científico) y José Soto Reyes (como comisario técnico), quienes entre octubre y noviembre de ese mismo 2008, presentaron al público en Sevilla una exposición bajo el patrocinio de la Fundación Cajasol. En este caso los aportes más importantes consistieron en presentar al artista bajo el marco de su grupo generacional, la Nueva Figuración Madrileña (resultando una suerte de preámbulo de lo que en 2009 se organizaría bajo la muestra ya citada de *Los Esquizos*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid), y por otro lado atender especialmente y de manera amplia a su labor como dibujante, por primera vez en una exposición institucional dedicada al artista.

De este modo, como se puede comprobar, a lo largo de estos años han ido quedado cubiertas suficientemente las mayores lagunas que inevitablemente arrastra tras de sí una retrospectiva, siempre limitada, en lo que respecta a su obra plástica: pintura, cartulinas y dibujos. Y es que todo ello —ésta no tan vasta obra de Alcolea—, desde su fallecimiento está siendo objeto de una recuperada atención desde el momento en que su figura se ha convertido en una excepción a la crisis de la representación, y más en

concreto de la pintura, desde el momento en que se reconoce en su caso una suerte de hacer conceptual con los medios de la disciplina tradicional.

A esta recuperación que el presente trabajo quiere contribuir en lo posible, atendiendo a las grandes lagunas documentales –fundamentalmente de naturaleza textual- que todavía subsisten para un escrutinio completo del legado plástico e intelectual del artista. En un principio, repetimos una vez más, a su fortuna crítica para, a continuación, adentrarse en el caótico universo de sus notas privadas, absolutamente inéditas, pero cuyo interés documental y valor teórico es indiscutible, así como a partir de ofrecer un cruce de datos en los que intervienen también los ofrecidos por su entorno más inmediato –no se olvide que la biografía es uno de los pilares sobre los que se sustenta su apretado cuerpo teórico, y que por ello le concedemos un apartado específico en el arranque de nuestra propuesta de interpretación-, tal como vamos a explicar en el siguiente apartado.

Objetivos

-Proporcionar a la comunidad científica, a futuros investigadores, a los docentes y su alumnado, y más en general a todos aquellos interesados en el trabajo plástico y en el pensamiento estético de Carlos Alcolea, una lectura didáctica y asequible de la compleja y hermética poética desarrollada por el artista, algo hasta la fecha inexistente.

-Sacar a la luz por primera vez el legado (rigurosamente inédito) de textos del pintor, donde se concentra gran parte de los aspectos teóricos de dicha poética, mediante su transcripción y edición.

-Fijar para su uso científico y pedagógico estos materiales a partir de una edición que siga unas pautas metodológicas y filológicas claras y sencillas, pero fiables, que normalicen el manejo (los originales, en manos de una propiedad privada, son de difícil acceso, y su naturaleza no facilita el trabajo de larga duración con ellos).

-Establecer pormenorizadamente las fuentes y la fortuna crítica referidas a la obra del artista.

-Localizar entre todos estos materiales citados los núcleos (iconográficos, temáticos, argumentales, etcétera) recurrentes que conformarán la constelación de intereses de su teoría estética particular. Para ello, se completará la investigación con la perspectiva que ofrecen sobre ellos el entorno del artista: desde su pareja durante más de treinta años (fallecida en el curso de esta investigación), sus amigos más íntimos, otros artistas y colegas, galeristas, críticos, comisarios, etcétera, quienes le trataron en vida y pueden proporcionar aún un testimonio de primera mano de los intereses, intenciones, preferencias privadas, gustos del pintor.

-Establecer un decálogo razonado y explicado, de naturaleza divulgativa, de los puntos centrales de esta poética que sirva como guía hermenéutica para la lectura en profundidad de las imágenes y los textos de Carlos Alcolea.



Brindis (1990). Acrílico/lienzo. 200 x 200 cm.

Metodología

Como acabamos de señalar, nuestro objetivo principal es proporcionar una lectura didáctica y asequible del complejo ideológico estético de Carlos Alcolea, el cual cristaliza fundamentalmente en su obra plástica. Vamos a explicar a continuación el proceso metodológico a seguir en esta investigación para dejar apuntadas las bases que ordenen su hermética teoría estética, sin duda una de las más profundas, sugerentes y coherentes del último tercio de siglo en nuestro panorama artístico nacional. Y así, finalmente, nuestro trabajo evidenciará con claridad la absoluta intimidad mantenida entre las imágenes que produjo Alcolea y su pensamiento sobre arte (ideas y opiniones, teorías, gusto), por un lado, y sus textos por otro, tan dispersos y escasos como las primeras.

Nuestra investigación sigue un modelo metodológico constituido por un eje principal, diseñado de acuerdo a las consideraciones del autor, profesor emérito y especialista en metodologías investigativas vinculadas al mundo educativo, Keith F. Punch. En línea con sus observaciones, nuestra metodología responde a un modelo simplificado en el que la investigación se circunscribe a un eje pre-empírico de la investigación, circunscribiéndose al ámbito teórico, el cual, a su vez, se organiza internamente en una serie de micro-etapas metodológicas interrelacionadas entre si y que son necesarias para la correcta exploración y comprobación del estudio.

Como nos indica Punch (2009), durante la fase inicial de nuestra investigación habremos puesto en práctica una metodología de carácter documentalista en la cual hemos de haber definido nuestra área de estudio, recopilado toda la información posible relativa a la misma y verificado nuestro contexto de actuación, para, con ello, elaborar de manera certera nuestra hipótesis y objetivos.

Sobre esta base de datos, organizaremos los resultados obtenidos de nuestra labor documental, obteniendo unas tablas ordenadas –unos archivos, una taxonomía, unos listados, una catalogación, etcétera- que compondrán nuestro primer marco de trabajo. Estas tablas responderán en su establecimiento a dos tipos de parámetros:

1º Parámetro de reflexión cuantitativa: medición y evaluación del número de resultados óptimos y no óptimos obtenidos por la investigación, considerando asimismo el nivel de cumplimiento y de no cumplimiento de los objetivos delimitados en el marco práctico de la investigación.

Así, por poner un ejemplo concreto, será un dato importante a tener en cuenta a la hora de analizar posteriormente la Fortuna Crítica de la obra de Carlos Alcolea, medir el número de entradas en prensa y el índice de impacto en publicaciones especializadas que alcanzaron sucesivamente sus exposiciones (y esta será una de las razones decisivas que en su establecimiento nos ha llevado a organizar esa parte en concreto de nuestra investigación de manera cronológica y no alfabética). Su evolución en el tiempo, o la concentración de las mismas en torno a determinados hitos (exposiciones individuales, colectivas, participación en eventos, datos biográficos, etcétera), serán datos a analizar en un paso posterior -cualitativo-, funcionando como llamada de atención a la repercusión que su labor creativa tuvo en el medio profesional, social o mediático.

2. Parámetro de reflexión cualitativa: Medición y evaluación del nivel de calidad de los resultados obtenidos por grupo de estudio, de acuerdo a los objetivos delimitados en el marco práctico de la investigación.

Por seguir con el ejemplo anterior, en esta fase se analizarán esos resultados estadísticos en función a su significado dentro del contexto en que aparecen: cómo evolucionó el prestigio profesional del artista; qué exposiciones de entre las suyas alcanzaron mayor reconocimiento (habrá críticas negativas y positivas, por ejemplo); en torno a qué fechas ocurrieron los cambios significativos o la consolidación de sus características estilísticas; qué teóricos, críticos de arte, historiadores o responsables de la actividad expositiva (galeristas, directores de museo, comisarios), se acercaron preferentemente a su trabajo, etcétera.

De tal modo, tras concluir el estudio de los resultados de acuerdo a los parámetros de reflexión cuantitativa y cualitativa, obtendremos una serie de datos nuevos de naturaleza objetiva. Es entonces, y finalmente, cuando intercederemos una metodología comparativa de acuerdo a las aportaciones a dicho método hechas por el

profesor José Luís García Garrido en el año 1982 y revisadas posteriormente por él mismo en su obra *Fundamentos de la educación comparada*. Esta última etapa comprende las siguientes fases, con sus correspondientes apartados:

Fase pre-descriptiva: Parte a la vez de nuestro estado/eje pre-empírico ya mencionado, y, por tanto, ha quedado parcialmente definida. En ella, como punto de partida definiremos nuestro objetivo, estableciendo la fundamentación del marco teórico, previa identificación de nuestra cuestión –hipótesis- y aportación de su justificación en relación con los antecedentes que afectan al estado de la cuestión que hemos decidido abordar. Para el establecimiento de nuestra fundamentación teórica, haremos un estudio de las teorías y afirmaciones, de cualquier índole, que respaldan nuestra investigación.

En definitiva, en este momento:

- demarcaremos, pues, un objetivo de investigación (ya delimitado en el apartado anterior correspondiente);
- seleccionaremos, identificaremos y justicaremos el problema: cuál es el problema o tema que se quiere estudiar;
- realizaremos una aproximación al tema para conocer las relaciones que se establecen entre los diferentes factores;
- justicaremos la necesidad de hacer un estudio en profundidad como el que nos proponemos llevar a cabo;
- justicaremos por qué se aborda desde un terreno interdisciplinar entre la Teoría Estética, la Historia del Arte y la Pedagogía.

Dentro de esta fase llevaremos a cabo también el planteamiento de la-s hipótesis, con el fin de guiarnos operativamente en la selección de los datos que ya hemos obtenido o de los que falta por conseguir.

A continuación, delimitaremos con claridad qué es lo que se quiere comparar, dónde, con qué. En nuestro caso, al contrastar fuentes de naturaleza dispar, pero concomitantes (qué dijo Carlos Alcolea y lo que se dijo de él), el terreno de ambigüedad y de confusión es pequeño. Por decirlo llanamente, gran parte de la propia Fortuna

Crítica acumulada a lo largo de los años en vida del artista, contó como materia prima por parte de los encargados de ir construyéndola con las opiniones en directo del propio protagonista. Así, habremos de ser cuidadosos al manejar los conceptos que afectan al objeto de nuestro estudio de evitar la confusión entre el origen de las fuentes. En este sentido, insistimos una vez más, el tercer núcleo documental, basado en las entrevistas a sus interlocutores más directos, serán de inestimable ayuda a la hora de establecer unos criterios de selección (qué comparamos, qué áreas, cuál es el origen de una idea o una cita textual o visual).

En resumen: esta fase se corresponde en buena medida con el trabajo previo de redacción del presente trabajo, así como con los apartados que anteceden a la Primera Parte de nuestra Tesis.

Fase descriptiva: En esta fase presentaremos la recogida de datos de manera ordenada y clara, organizado cada grupo de ellos mediante reglas metodológicas, filológicas o teóricas concisas y que faciliten su manejo y comprensión.

En este momento estaremos pendientes del establecimiento de nuestros objetivos de investigación y nuestro marco práctico para la consecución de los mismos, incluyendo nuestro parámetro y terreno de actuación principal.

A este paso le sigue la presentación de los resultados derivados de dicha actuación, los cuales han de traducirse, definitivamente, en datos objetivos, habiendo desgranado además cada elemento y característica relevante en relación al origen de dichos datos.

En nuestro caso hemos optado por un ánimo de exhaustividad que agote en la medida de lo posible en futuras investigaciones la fase documental, con el fin de manejar el más amplio muestreo dentro de lo posible de las dos fuentes referenciales principales: la Fortuna Crítica y los inéditos del artista. En su normalización hemos atendido al origen de las fuentes de información (primarias o secundarias), así como a la homogeneidad de los datos: separación de las fuentes secundarias según su origen de publicación (prensa, libros y catálogos, mass media), mientras que con las fuentes

primarias hemos aportado directamente los originales (mediante transcripción y edición de los documentos privados del artista).

Las fuentes manejadas en esta fase de nuestra investigación han sido las siguientes:

Fuentes primarias:

- Sus textos y declaraciones en vida: el conjunto de textos y documentos escritos por el artista, que antes de su fallecimiento ofrecieron su propio perfil público al ser publicados en revistas, catálogos de exposiciones individuales o colectivas. A ello se suma la transcripción de alguna conferencia que impartió, así como sus entrevistas y declaraciones en prensa, radio o televisión.
- Sus inéditos: el conjunto de notas, aforismos, ideas sueltas o textos más desarrollados (algunos de notable extensión y sólida articulación interna, como el dedicado a la museografía contemporánea), que conforman su legado, y que hasta esta investigación no habían visto la luz pública o lo habían hecho de manera fragmentaria y dispersa. Es de destacar que nuestra hermenéutica se ve enriquecida en varios de estos casos por contar con los borradores de distintos ensayos (como del fundamental *Aprender a nadar*) y artículos de revista de los que sí se conocía, lógicamente, el estado definitivo y público de su redacción.

Fuentes secundarias:

- Su fortuna crítica: aquellas críticas, comentarios, observaciones sobre su trabajo y su perfil teórico aparecidas en prensa o publicaciones especializadas (catálogos de exposición, libros de Historia, Estética o Teoría del Arte), fechadas tanto antes como después del fallecimiento del artista.
- Entrevistas y conversaciones con su entorno: desde el ámbito familiar y personal al profesional (compañeros de generación, otros integrantes de la Nueva Figuración Madrileña, otros artistas), se realizaron numerosas entrevistas y se solicitó información concreta (datos, material documental,

observaciones personales, recuerdos, impresiones particulares, etcétera), sobre distintas facetas que afectan a nuestra investigación.

- Una bibliografía contextual, fuentes referenciales y bibliografía específica que conforman un apartado final anexo.

En resumen: esta fase se corresponde fundamentalmente con los materiales expuestos en la Primera y la Segunda Parte de Nuestra Tesis.

Fase interpretativa y de yuxtaposición: en esta fase interpretaremos los resultados y datos obtenidos de acuerdo a los objetivos del marco práctico y de acuerdo a las particularidades propias de cada grupo de estudio, realizando, igualmente, una yuxtaposición de las observaciones relevantes, de cualquier índole, recogidas para cada grupo.

Es el momento de comparar, de manera horizontal y vertical, los datos obtenidos en cada campo de estudio, de acuerdo, por un lado, a los objetivos del marco práctico y, por otro, aunque ya no en forma de eje, a los objetivos de la investigación. Con ello, elaboraremos una serie de conclusiones según las reflexiones surgidas en dicho ejercicio comparativo.

En resumen: esta fase encuentra su reflejo fundamentalmente a nivel de resultados investigadores con la Tercera Parte de Nuestra Tesis, así como en el ejercicio que proponemos a modo de aplicación práctica de nuestras claves de interpretación y nuestras conclusiones finales.

Fase prospectiva: finalmente, y en línea con las conclusiones elaboradas en la fase anterior, evaluaremos las aportaciones llevadas a cabo tras nuestro trabajo y definiremos las futuras líneas de investigación de nuestra cuestión.



Sniff (1984). Acrílico/lienzo. 65 x 81 cm.

PRIMERA PARTE

EL LEGADO DE CARLOS ALCOLEA: SUS TEXTOS INÉDITOS



Mujer de la Macarena (1992). Acrílico/lienzo. 200 x 170 cm.

Criterios metodológicos y filológicos para la transcripción y edición de los originales

Los materiales textuales privados que a su muerte dejó el pintor Carlos Alcolea configuran un sustancioso y voluminoso conjunto de textos absolutamente inédito, duplicando de este modo su interés objetivo (son ya numerosas las editoriales y publicaciones que aspiran acceder a ellos), que sin duda resultarán reveladores, nos atreveríamos a decir que definitivos, en el establecimiento completo de la poética de su autor. En nuestra transcripción y edición hemos decidido mantener su carácter fragmentario y asistemático, su desorden y ausencia de revisiones –algo con lo que sí hemos contado frente a los textos destinados a la lectura pública en vida del pintor-, lo que ha aumentado más si cabe la dificultad de nuestra empresa a la hora de su interpretación. Pero sin duda que, con la experiencia acumulada en esta Tesis y la estimulante naturaleza de semejantes materiales, los resultados obtenidos en aras de la clarificación de las ideas estéticas del artista en una poética más clara, accesible y transitable para un número más amplio de lectores no especializados, se verán en el futuro ampliado, intensificado incluso por nuevos estudiosos e interesados en el tema.

Estos inéditos eran custodiados por el albacea testamentario del artista, el Sr. Baldomero Concejo Escobar, quien junto a ellos y hasta su fallecimiento (el 19 de julio de 2010) cuidó del legado en su conjunto, que incluía textos, dibujos y un reducido número de importantes cartulinas y pinturas. Alcolea escribía sus anotaciones lejos de todo sistema, y en su entorno más cercano era conocida la facilidad con que tiraba del montón de folios que siempre tenía a mano tanto para escribir pensamientos sueltos, números de teléfono y direcciones, realizar esquemas de ideas complejas lo mismo que para realizar sus dibujos, los cuales, a diferencia de la pintura, tan morosa, eran fruto de un rápido abocetado lineal muy sucinto que no le ocupaba la mayoría de las veces más que unos instantes. Para mantener la identidad de cada uno de los fragmentos, hemos propuesto en el encabezamiento de cada texto transcrito un número de página diferenciado. En algunas ocasiones –sobre todo cuando el original aparece

mecanografiado-, su transcripción ha ocupado más espacio que en el original, por lo que la numeración de estas hojas no se corresponde estrictamente con la de su transcripción en las páginas de esta Tesis.

Su ordenación en un orden cronológico fiable no ha sido posible finalmente, y ello por dos razones: en primer lugar por la frecuencia con que Alcolea utilizaba los mismos papeles para hacer anotaciones en tiempos distintos, lo que a veces es sólo detectable por la orientación del texto en la página o las superposiciones; y por otro lado, debido a la errática evolución de la grafía del autor: pues a pesar de que sí es posible detectar unas características gráficas en su letra, que progresan lentamente dependiendo del momento biográfico, a menudo éstas cambiaban dependiendo del estado anímico hasta el punto de que terminamos contando con un número de variantes grafológicas demasiado amplio que, para complicarlo todo aún más, se pueden confundir entre sí de manera diacrónica y anacrónica.

Por lo demás, en nuestra transcripción hemos preferido mantener en suspenso aquellas partes del texto ininteligible en el original antes que someterlo a una interpretación la mayoría de las veces inevitablemente dudosa debido a la falta de referentes contextuales que nos permitieran hacer una apuesta decidida por una propuesta concreta. Se trata en buena medida de sobre escrituras y tachones, más que obtrusidades de la caligrafía del artista. En todos estos casos, hemos intentado que la palabra/-s (o parte de las mismas) ilegibles ocupen un espacio similar de caracteres (algo siempre en estos casos aproximado). Para la nomenclatura nos hemos decidido por la que resulte menos molesta en la lectura fluida, optando por los signos “XXXXX” en caso de detectarse que la parte ininteligible está escrita en mayúsculas, “xxxxx” en caso de minúsculas, y “Xxxxx” en caso de ver que se trata de un tramo de texto encabezado con mayúsculas. Asimismo, y habida cuenta de lo residual del texto no descifrable, hemos preferido dejar en suspenso los casos de interpretación dudosa en el contexto que aparecen antes que proponer una transcripción que en el futuro pudiera llevar a otras investigaciones a error. Al señalar los (pocos, insistimos) casos de duda, el futuro investigador quizá encuentre más claro el sentido de las palabras, la frase, el texto en su totalidad. Por otro lado, la brevedad de la mayor parte de las anotaciones y el rápido vuelo del pensamiento del artista no se ven afectados en exceso en esos casos, ya que prácticamente todo el corpus textual manuscrito ha sido transcrito con suficiente

fiabilidad y sólo en ocasiones muy concretas el original se nos ha resistido con suficiente fuerza como para que optemos por preferir el silencio, el vacío.

Carlos Alcolea mezclaba en estas anotaciones mayúsculas con minúsculas de manera muy expresiva. A menudo no encabezaba con mayúsculas después del punto. Hay textos enteros escritos en unas u otras, y hemos dejado tal como los hemos encontrado su formato original. En otras ocasiones la mezcla en el interior de un mismo párrafo, incluso una frase o una palabra, dependen del énfasis que el autor quiere dar a determinados puntos. Así, hemos mantenido todos estos caracteres y tipografías según los hemos encontrado en los originales.

Sus juegos de palabras, sus desmenuzamientos de prefijos, sufijos, letras sueltas, iniciales, etcétera, o los signos de admiración y exclamación que no se abren, siguiendo la forma anglosajona, han sido todos respetados siguiendo lo más fielmente la interpretación cabal del original manuscrito (son muy raros en las partes mecanografiadas, o que han sido ya transcritos por parte del artista a una edición convencional en formato de fichas o textos para su publicación).

Finalmente, la ordenación gráfica en el plano del papel que hemos seguido intenta también dar cuenta del modo en que aparecen los originales en el folio, donde las ideas se juntan en grupos, o se crean listados paralelos, columnas, quedando también con frecuencia ideas o pensamientos sueltos cerca de los márgenes, que en nuestra edición hemos dejado descolgada el cuerpo general de párrafos, marcado por un espacio en blanco generoso que haga entender al lector que se trata de una parte “descolgada” del resto de los contenidos de la hoja.

En todo caso, el criterio predominante en nuestra transcripción y edición ha sido el hacer lo más inmediatamente accesible los contenidos de las hojas originales y que el lector obtenga de una forma fluida la lectura de los mismos mediando la intervención mínima por nuestra parte, con el fin de mantener el estilo y las características aforísticas, de rápida anotación, de pensamiento cazado al vuelo, que los caracterizan en la mayor parte de los casos. Esperamos que el intento de mantener su propia naturaleza haya sido alcanzado.



Matisse de día, Matisse de noche (Maddest and swimming pool) (1977). Acrílico/lienzo. 220 x 400 cm.

Los documentos

Hoja nº 1

MAD AND S WINNING-POOL
MATISSE DE DÍA - MATISSE DE NOCHE

ANÁLISIS O CRÍTICA O LA RAZÓN VIAJERA. Y LO ANALIZADO, PUNTO TRÁGICO, LUCIDEZ HUNDIDA. // UNA PELÍCULA DELGADA, FORMADA POR RESTOS CLÁSICOS (PERCEPCIÓN, LENGUAJE, REPRESENTACIÓN) CUBRE ZONAS CONCRETAS DE LA PINTURA.

NO SER ANÁLISIS, SINO CONCIENCIA DE LO ANALIZADO EL CUADRO HACE AGUA DE MANERA CONCRETA. AÑO CHECE O YA ES DE NOCHE REALMENTE. // "APRENDER A NADAR, ES CONJUGAR LOS PUNTOS XXXXX RELEVANTES DE NUESTRO CUERPO CON LOS PUNTOS SINGULARES DE LA IDEA OBJETIVA, PARA FORMAR UN CAMPO PROBLEMÁTICO".

SUBLEVAR LOS GRUPOS DE OBJETOS CONTRA LA CONCIENCIA ANALÍTICA. "EL AGUA ES LA IMAGEN SIMBÓLICA DE LA IDENTIDAD EN MOVIMIENTO...". HACER REPOSAR EL ANÁLISIS EN LOS PUNTOS VACÍOS DE SU PROPIA FORMACIÓN. // A TRAVÉS DE VARIOS RESQUICIOS (ÁNGULOS, GRIETAS, ROTURAS...) SE INICIA LA IRRUPCIÓN DE ELEMENTOS MAQUÍNICO (FÍSICO-BIOLÓGICOS, TRANSMISIÓN, DIFERENCIALIDAD). FRENTE A LA POSTURA TRÁGICA (ZAMBULLIDA) EL BLOQUEO IDEALISTA (SUEÑO). "EL AGUA Y LA LOCURA ESTÁN UNIDAS

DESDE HACE MUCHO TIEMPO EN LA IMAGINACIÓN DEL
HOMBRE EUROPEO..."

LIBERAR "LO ACUÁTICO". NO REPRESENTAR. INTRODUCIR
LA GENERALIDAD FRENTE A LA IDENTIDAD
DEL CONCEPTO.

1

IR MAD AND SWIMMING-POOL
NATISSE DE DIA - NATISSE DE NOCHE

ANÁLISIS O CRÍTICA O LA RAZÓN VIAJERA, Y LO
ANALIZADO, PUNTO TRÁGICO, LUZ DEL MUNDO UNA
PELÍCULA DELGADA, FORMADA POR RESTOS CLÁSICOS
(PERCEPCIÓN, LENGUAJE, REPRESENTACIÓN) SOBRE ZONA
CONCRETAS DE LA PINTURA.

NO SER ANÁLISIS, SINO CONCIENCIA DE LO ANALIZADO
EL CUADRO HACE AGUA DE RANCHO CONCRETO. AÑO
CHEFE O YA ES DE NOCHE REALMENTE "AQUÍ A
NADAR, ES CONJUGAR LOS PUNTOS ~~ESPECÍFICOS~~
RELEVANTES DE NUESTRO CUERPO CON LOS PUNTOS
SINGULARES DE LA IDEA OBJETIVA, PARA FORMAR
UN CAMPO PROBLEMÁTICO".

SUBLEVAR LOS CRUPOS DE OBJETOS CONTRA LA
CONCIENCIA ANALÍTICA. "EL AGUA ES LA IMAGEN SIM-
BÓLICA DE LA IDENTIDAD EN MOVIMIENTO...". HA-
CER REPOSAR EL ANÁLISIS EN LOS PUNTOS VACÍOS
DE SU PROPIA FORMACIÓN. A TRAVÉS DE VARIOS
RESQUICOS (ANGULOS, GRIETAS, ROTURAS...) SE INICIA
LA IRUPCIÓN DE ELEMENTOS NAUTICOS (FÍSICO-BIO-
LÓGICOS, TRANSICIÓN, INTERFERENCIA). FRENTE A LA
POSTURA TRÁGICA (RANBUJADA) EL BUQUE IDEALISTA
(SUEÑO). "EL AGUA Y LA LOCURA ESTÁN UNIDAS
DESDE HACE MUCHO TIEMPO EN LA IMAGINACIÓN DEL
HOMBRE EUROPEO".

LIBERAR "LO ACUÁTICO". NO REPRESENTAR. INTRODUCIR
LA GENERALIDAD FRENTE A LA IDENTIDAD
DEL CONCEPTO.

Hoja nº 2

ARAKAWA

Impersonalidad y Absurdo

localizar un gesto. diluirlo. buscarla la posible no-relación. limpiar, aislar el fenómeno. aplicar el cartesianismo hasta la solidez. conjugar cualquier infinitivo en este sentido.

en adelante Lo sensible puede soportar una acción de reconstrucción. pintar supone entonces una explicación de la duda. el lenguaje posee una forma propia; es forma. el problema lo constituye la posibilidad de varios lenguajes sin relación más que en el receptor. la ordenación de lo aprehendido provoca entonces una reducción absurda: el receptor ha de suponer el valor del otro. el problema ahora será una esquematización de. lo percibido. esto supone a su vez un aislamiento de la sensación (lo sensible) de todo contacto concreto como limitador de su función.

lo visible es fruto de la subversión de los sentidos.

Hoja nº 3

1. Para el arte, la historia es simplemente un buen recuerdo (agradable pero en ningún momento cierto).

2. El recuerdo dos niveles:

- Real fenoménico.

- Real psíquico.

3. Imaginación - posibilidad de rechazar la historia (deshacerla).

El arte construye un sistema de procesos que se acumulan siempre en el último momento delante del grupo para ser convertidos rápidamente en' esquemas graves (José) --- pasividad de la (re)actualización de un proceso ya vivido.

Hoja nº 4

Según parece, en el Prado sólo hay imitaciones -es una opinión exacta-. Se trata de una medida antirrobo. Los originales han sido devueltos al origen.

Hoja nº 5

El dibujo es como el insomnio, el sueño lo acaricia, le (pone nervioso). Pegado, en viaje rural. Su campo es la noche y al despertar encoge el método y anda.

Vivir una dimensión sin protestar equivale a "n".

Protestar en "n" sería como ser planchado.

Hacer una carretera y después verla desde el avión.

Hoja nº6

El esquizofrénico ha de comportarse. Dibujar sin traducir la memoria.

Memoria en blanco. El dibujo es su sedimento: el sedimento de la memoria. Vacío irritable.

Líneas camufladas y color evidente.

Hoja nº 7

PINTAR.

Pintar es el arte mágico,

es el juego ardiente de los últimos rayos en las ventanas de la rica mansión o de la humilde casucha frente al sol poniente,

es la señal dilatada, la señal húmeda, señal fluente y constante que la ola moribunda imprime en la arena caliente,

es el deslizamiento del lagarto inmortal bajo el guijarro recalentado por el bochorno meridiano,

es arco iris de la conciliación, en las tardes tristes de mayo, tras el temporal que se aleja lentamente, dando un fondo tenebroso a la claridad de los almendros en flor, a los huertos de colores lavados, a los caseríos de los aldeanos, sonrientes y tranquilos,

Hoja nº 8

es la nube cárdena empujada por los soplos vehementes de Eolo furioso,
es el disco oscurecido de la Luna huidiza tras el telón fúnebre rasgado de un cielo
perturbado en la profunda noche,

1938

es sangre del toro herido en la plaza, del guerrero caído en el fragor de la batalla, del muslo
inmaculado de Adonis herido por el curvo colmillo del tenaz jabalí,
es vela hinchada por *los vientos* en *lejanos* mares (?),
es árbol secular dorado (?) por el otoño,
es el valle silencioso salpicado de flores por la dispensadora inefable Flora, renacida,
es ámbar y miel,
es lágrima petrificada de un tronco,

Hoja nº 9

es humor de fruta fragante,
es aceite pesado y polen impalpable,
es piedra dura y espuma de ola,
es marfil pulido de elefante,
es piel (ocelada) de fiera,
es pluma tierna y tibia del ave,
es amanecer desparramándose,
es el doloroso ocaso,
es la xxxxxx tarde,
es sombra espesa,
es luz constante, convalecencia del día cansado del mediodía (solana),
es noche púdica que navega cubierta entre la niebla y los vapores de la tierra, que navega
en el aire oscuro sobre las casas adormecidas, sobre los techos relucientes, al claro de luna,

Hoja nº 10

1938

es el sonido de las trompetas del Norte sobre las tropas descansando, de madrugada,
es el canto del pastor pobre y feliz, detrás el rebaño y el perro fiel, por la tarde, cerca del
silencioso bosque.

Hoja nº 11

Sentido paisaje. Marina descabellada.

Naturalismo emético. Estética acumulativa.

Año: 1938

Viajar sedimentariamente.

Costumbrismo por afectación.

Gastronomía, meteorología.

Mitología engañosa.

Relojes falsos para medir el TIEMPO DEL OJO. BUCÓLICO-A-LA-FUERZA.

Hoja nº 12

¿Qué pasó en el 68? Política. Economía. Estado.
(un poco de historia).

¿Qué en el 70?
(J. A. Aguirre y algo más).

Y después:
Localización -2 años-. Idea de la pintura.

Señoras, señores:
No soy el indicado para... pero haciendo un esfuerzo se puede llegar a alguna conclusión sobre lo que a mí, particularmente, no me gusta definir como "pintura figurativa" o

Hoja nº 13

"Nueva Figuración" "Figuración Realxxx"... Más bien Pintura.

De cerca la Pintura, se lo aseguro, es su propia idea. De lejos es su propia visibilidad.
Hacer visible la idea es una de las funciones que se percibe en este trabajo invisible.

Hoja nº 14

Técnicamente la Pintura parte de una inexperiencia total. Sólo se puede reconocer que es el eje el que nos

conduce a un territorio más accesible. De ahí que sea necesario parecerse a una esponja.

Llegado cierto momento esto es un vicio: REPRODUCIR o PINTAR. Se eligió PINTAR y por lo tanto se tachó lo mimético

Hoja nº 15

No hablo de "Mi PINTURA".

Quiero analizar "por qué" se coincidió,

"por qué" de su situación.

En cualquier caso todo es incierto. Y la única ventaja que teníamos era el abandono. Algo así como el "Igitur" de Mallarmé. O si se quiere "Una tirada de dados...".

Hoja nº 16

Doy por supuesto que el respeto y la tranquilidad se presumen de cierta pintura. También hay convulsiones que permanecen soterradas dentro (en) de la estética. La REGLAMENTACIÓN define una postura:

ANTI-ALGO

ANTI-TODO

Definir un método es la MECÁNICA.

El trabajo más duro consistía entonces en desmontar todo un aparato de prejuicios...

Hoja nº 17

Si se hace un xxxxxxxx el xxxx el silencio, la reflexión e incluso la forma molestan como moscas furiosas, el tiempo se ha abierto un camino inesperado pero consistente, y los resultados, nulos, se hacen PINTURA.

PINTURA NULA o sea QUE NO REPRESENTA, SÓLO UN PÁLIDO PARECIDO aparece en SUPERFICIE...

"Aprender a nadar" (buscar cita).

Hoja nº 18

-FINAL-

Y a estas alturas no es probable que pintar sea algo más que otra cosa.

Así como se cansa un hoyo se cansa la vista, y la tensión nos devuelve el bumerang de lo intrépido: La historia sólo es real en TIEMPO REAL.

Hoja nº 19

Sí es posible que permaneciendo este cuerpo y este lugar, pero no hallándose este cuerpo presente a este lugar, este cuerpo no tenga "(ubi)"cación.

Hoja n° 20

A)

SATIE: "Después de estas palabras, le ORDENO QUE SE ALEJE DE MÍ; así como una increíble tristeza, el silencio es una dolorosa meditación.

B)

Para un cuadro que dé risa.

Sr. DUCHAMP

En general, el cuadro es la aparición de una apariencia. Cap. 8.

Hoja nº 21

El cuadro en apariencia

ALCORCÓN

Calle Mayor, 50. Por Leganés.

Hoja nº 22

Es puro entrenamiento del experto: sólo acumular gestos sólidos, riesgo de convertir el cuadro en un xxxx despreocupado. (2)

Y al fin un espejo nos da la seguridad de que hemos terminado: de cara, hacia el lado contrario (la puerta de entrada de la casa).

Casa exenta, maravilla del ojo que no yerra. Ya estamos dentro. Delante, casi formando una línea imperceptible, lo que no sabemos: un poco desordenado y coherente: lo que habíamos dejado sin hacer. (3)

Hoja n° 23

(2)

Hay cosas que aburren y esto se pega. Sacudir algo que te ha quedado enganchado al andar.

Hoja nº 24

(3)

De un leve murmullo, escritura. Del parpadeo, pintura. Y la flecha, suspendida en el aire,
no necesita clavarse
para demostrarlo.

Esto nos ayuda a xxx. Cía xxx

Pág. 51.

Odilon xxx

Journal

Hoja n° 25

(Digiere poco a poco el espacio)

CAMPO XXX

Una cosa que te xxx parece que nunca xxx has visto

Hoja nº 26

- El Escorial *Arte Actual*.

Sospecho que la euforia de la pintura no es más que el resultado de una excesiva confianza en sospechosos valores que se intente introducir sin análisis.

Está claro que a nivel histórico esto parece el milagro alemán. Ahora ¿dónde estaban escondidos parcialmente xxxx, no parecen visibles xxxx el aborto.

Hoja nº 27

1. Para el arte, la historia es simplemente un buen recuerdo (agradable pero en ningún momento cierto).
2. El recuerdo dos niveles:
 - Real fenoménico.
 - Real psíquico.
3. Imaginación - posibilidad de rechazar la historia (deshacerla).

El arte construye un sistema de procesos que se acumulan siempre en el último momento delante grupo para ser convertidos rápidamente en esquemas graves (José) --- pasividad de la (re)actualización de un proceso ya vivido.

Hoja nº 28

Según parece, en el Prado sólo hay imitaciones -es una opinión exacta-. Se trata de una medida antirrobo. Los originales han sido devueltos al origen.

Hoja nº 29

¿Qué hacer?

1. Hacer gratuito.
2. Hacer lo propio adecuado de la acción.
3. Hacer el propio hacer.

Crear las dificultades y ser inaccesible a cualquier cosa.

Esencias. Aristóteles.

1. Capacidad de decisión.
2. Actividad refleja.
3. No hay interés en la definición sí en las prexxxx
 - A) Circunstancial.
 - B) Condicionado.
 - C) Intercambiable.

Sin posible explicación a no ser hipotética del mecanismo adecuado.

(Hay Arte fuera.) (Posibilidad de xx"xx")

Hoja nº 30

1er día

xxxxx el Arte (Historia - xxxtemología - Errático).

Heidegger = operatividad de qué modo.

Obra de arte? (Occidental) Lenguaje.

-Dasein-

Husserl Genética de las esencias en "la obra de arte".

"En si no hay artistas... Lo otro...

(Romanticismo frente a la obra de Arte, como si el Arte no fuera gesto global de una cierta actitud opuesta a la normatividad o a lo ya existente.)

Esencia o ubicación

“A priori”: deducciones innecesarias. Deducir

Hoja nº 31

- Espejismos de actividades ajenas.
- Hh/Hr.

Es muy bonito - iniciar algo.

-Diferenciado. Añadir sentido. xxxxxxxx (?)

Hoja nº 32

Es el abrazo de Renxxxxxx supone el abandono de un sistema de inflexión sobre el T/E del sentido de la Obra de Arte.

1. El norte de la materia.

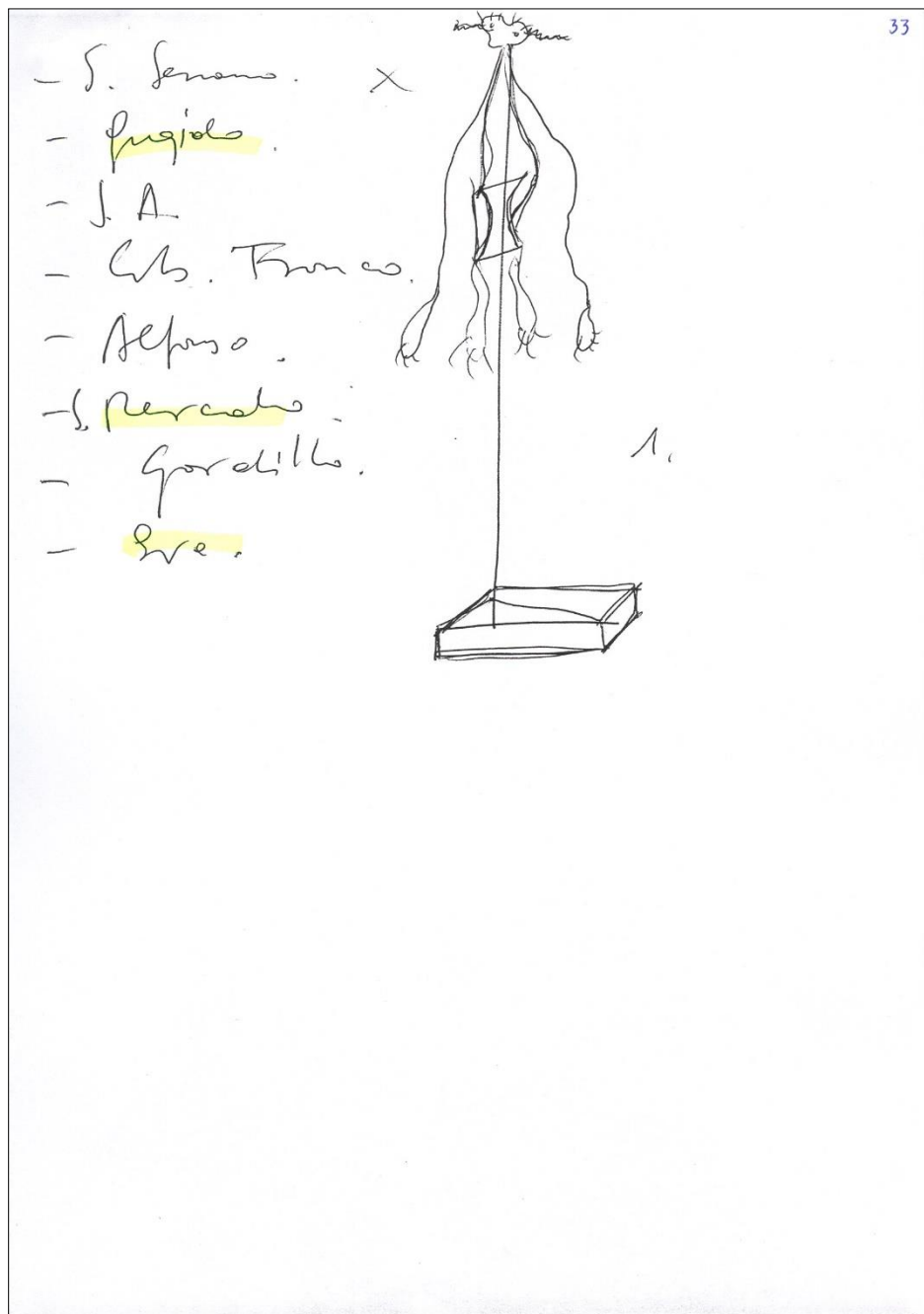
2. A favor de la forma.

N. T. O. A.

Cosa FUCIT.

Hoja nº 33

- S. Serrano.
- Quejido
- J. A.
- Carlos Franco.
- Alfonso.
- S. Mercado.
- Gordillo.
- xxx.



Hoja n° 34

- Ilusión
- 3 D Xxxxx xxx
- Universal.
- xxxxxxx
- Subjetividad.
- Verdad.

(1) E.yP.

(2) Cambiar todo o no hacer nada.

¿Qué hay que hacer para xxx representar?

Hoja nº 35

LA VERDADERA HISTORIA DEL LLANERO SOLITARIO

I

Siendo de buena familia y acostumbrado por tanto a la estupidez como norma, creyéndose valiente, todas las noches dormía doce horas.

II

De buena hora y *sin reloj solía* dormir. Sus molestias eran constantes y lo peor: la noche no le veía.

Sus ojos, foco de atención, acabaron sin pupilas. Una ligera bruma, cegaba-sus gestos. Siempre estaba en plena acción de equivocarse y esto no le quitaba el sueño.

Para simular ceguera cambió sus globos oculares por bolas de cristal, que resultaron ser canicas. No le sirvieron.

El sueño le dominaba.

Otro día, ya tarde, al pasar cerca de una silla, estuvo a punto *de* sentarse. No pudo. Se compró un coche y tampoco pudo sentarse.

Agobiado, se metió en un sobre sellado, certificado y sin dirección, con la única idea de estar tranquilo. Lo abrieron y fue censurado.

III

Quiso comer y no pudo. Pidió percebes y recordó el mar embravecido. Lo otro, el vuelo incansable de cosas sin tacto. El arroz, abatimiento. Nada cocido.

(Podía pedir percebes, lo otro y también arroz, pero no era la hora de cenar).

Por fin y sin haber pensado nada concreto, hizo las maletas. El canto lejano de alguien lo logró. No tuvo problemas de traslado. No se movía nada, pero un cosquilleo nada molesto le recordó su estado: era pájaro *de* acero. Había estallado la guerra y su maquinaria estaba a punto.

COMO SIEMPRE SE DESPERTÓ SOLO. PENSÓ EN EL ABANDONO Y EN LA DESERCIÓN, EN LA TRAICIÓN E INCLUSO EN EL SABOTAJE.



Animales salvajes animales domésticos (ca. 1973). Bolígrafo/papel. 15 x 21 cm.

Hoja nº 36

"LA VERDADERA HISTORIA DEL LLANERO SOLITARIO"

I

Siendo de buena familia y acostumbrado por tanto a la estupidez como norma, creyéndose valiente, todas las noches dormía doce horas.

II

De buena hora y sin reloj solía dormir. Sus molestias eran constantes y lo peor: la noche no le veía.

Sus ojos, foco de atención, acabaron sin pupilas. Una ligera bruma cegaba sus gestos. Siempre estaba en plena acción de equivocarse y esto no le quitaba el sueño.

Para simular ceguera cambió sus globos oculares por bolas de cristal, que resultaron ser canicas. No le sirvieron.

El sueño le dominaba.

Otro día, ya tarde, al pasar cerca de una silla, estuvo a punto de sentarse. No pudo.

Hoja nº 37

POCO TIEMPO LLEVA TARDAR TANTO

Ser vago y encima tener que trabajar excita. Del desconcierto provocativo a la persecución imparable. Errática mueves llena la cabeza de palabras, el silencio ofrece volver a pronunciarlas (decir algo las gasta).

El esquizofrénico ha de saber comportarse: dibujar sin traducir la memoria (memoria en blanco). Nada más fácil que comparar. Pensar no agota la Idea. Ni su ida y venida perezosa es suficiente para conocerla.

La línea no se traza, se borra dentro del sentido: no delimita el vacío ni lo "rellena". Su grosor forma parte de la irritabilidad del ojo. No hay mecánica acertada ni sensaciones. Sólo un pulso constante. Si se tiene la convicción de "estar dibujando" es sólo un espejismo donde la mano se ha creído poder dirigir parte de algo.

Dibujar de noche, dormido, cuando la vista puede ser traicionada y la mano entumecida sólo está en condiciones de rascar.

Cuidado con el pulso, gafas o los guantes: todos se pierden.

Hoja nº 38

POCO TIEMPO LLEVA TARDAR TANTO

Ser vago y encima tener que trabajar excita. De la huida provocada a la persecución errática hay un atajo: tener sueño casi siempre.

Una vez llena la cabeza de palabras, el silencio nos da la posibilidad de volver a pronunciarlas (decir algo las gasta).

Un esquizofrénico ha de saber comportarse, dibujar sin traducir la memoria. Memoria en blanco, sueño negro. Nada más fácil de comparar.

Pensar no agota la Idea. Ni su ida y venida perezosa es suficiente para "conocerla". Tampoco es posible escribir frases sin letras...

La línea no se traza, borra su sentido. Es capaz de desaparecer a la mínima señal de alarma. No delimita el vacío ni lo "rellena". Su grosor forma parte de la irritabilidad del ojo.

No hay mecánica acertada ni sensaciones. Sólo un pulso constante.

Si se tiene la convicción de "estar dibujando" es tan sólo porque es un espejismo donde hurga la mano porque ha creído distinguir algo.

Dibujar de noche o de día, pero dormido, cuando la vista pueda ser traicionada y que la mano entumecida sólo esté en condiciones de rascar.

CUIDADO CON LAS GAFAS, EL PULSO O LOS GUANTES: TODOS SE PIERDEN.

Hoja n° 39

POCO TIEMPO LLEVA TARDAR TANTO

Ser vago y encima tener que trabajar excita. De la huida provocada a la persecución errática hay un atajo: tener sueño casi siempre.

Una vez llena la cabeza de palabras, el silencio nos da la posibilidad de volver a pronunciarlas (mudo).

Un esquizofrénico ha de saber comportarse, dibujar sin traducir la memoria. Memoria en blanco, sueño negro. Nada más fácil de comparar.

Pensar no agota la Idea. Ni su ida y venida perezosa es suficiente para "conocerla". Es imposible

La línea no se traza, borra su sentido. Es capaz de desaparecer a la mínima señal de alarma. No delimita el vacío ni lo "rellena". Su grosor forma parte de la irritabilidad del ojo.

No hay mecánica acertada ni sensaciones. Sólo un pulso constante.

Si se tiene la convicción de "estar dibujando" es tan sólo porque es un espejismo donde hurga . la mano porque ha creído distinguir algo.

Dibujar de noche o de día, pero dormido, cuando la vista pueda ser traicionada y que la mano entumecida sólo esté en condiciones de rascar.

CUIDADO CON LAS GAFAS, EL PULSO O LOS GUANTES: TODOS SE PIERDEN.

Hojas nº 40 a 61

Actividades culturales de los museos

Carlos García Alcolea. Abril 1978

15.- ACTIVIDADES CULTURALES DE LOS MUSEOS

Si frente a la concepción clásica de las entidades culturales contraponemos la visión que de ellas se tiene actualmente, constataremos el amplio cambio llevado a cabo en los últimos años. Si con anterioridad un Museo, una Biblioteca o un Archivo definían unos espacios cerrados, de difícil acceso y de aún más difícil utilización, actualmente presenciamos una clara tendencia a la apertura y a una mayor disponibilidad de éstos.

Las causas se podrían cifrar de dos maneras:

- sociológicamente, dado un factor económico-político determinante de nuevas situaciones sociales más amplias y abiertas.*
- y de forma específicamente cultural, debido a la gran difusión que las artes en general han experimentado en este siglo y al mayor alcance de su práctica. Igualmente debido a la expansión de la investigación científica y técnica...*

Si nos atenemos estrictamente al caso de los Museos, hemos de ver que han sido éstos quizás los que más han acusado este proceso. Desde el momento de su formación histórica, los Museos han respondido a unos planteamientos cerradamente clasificatorios (No por esto se ha de entender una crítica absolutamente negativa del hecho clasificatorio, sino más bien un intento de dilucidar el afán clasificatorio como una actividad que en su tiempo tuvo un planteamiento genérico dentro de todas las ciencias): clasificación, almacenamiento y protección como los tres pilares básicos de las funciones museísticas. Elementos éstos que van a decidir el futuro de los museos durante un siglo, y que van a convertirlo en una entidad pasiva que no se verá atravesada por criterios de científicidad hasta mediados de este siglo. (Por criterios de científicidad, no entiendo los trabajos de eruditos o estudiosos que se hayan podido adelantar a su época, sino más bien como criterios generalizados, que tengan una vigencia global y específica al mismo tiempo).

A partir de esta idea proteccionista de Patrimonio Artístico con la que nace el Museo, se va a desarrollar un núcleo de investigación y estudio sobre el fenómeno museológico que va a incidir decisivamente en el carácter de éste: del Museo prioritariamente catalogador al Museo como centro cultural. El Museo como núcleo de investigación cultural en sus dos aspectos más importantes:

- investigación por un lado propiamente museística.*
- investigación artística en el amplio sentido de la palabra.*

En principio, se parte de un análisis específicamente museístico para llegar más tarde a desarrollar la idea de Museo como Centro Cultural.

Al analizar las funciones del Museo como una entidad pública y cultural nos damos cuenta de lo restringido que sobre este punto resultan los Museos clásicos. No solamente son ya necesarias las finalidades antes citadas y que por otro lado producían el enquistamiento del Museo, sino que ahora se nos presenta como una tarea urgente la elaboración de un cuadro de necesidades y funciones dentro de las cuales se va a formalizar este proceso de funcionalidad cultural. Necesidades económicas, urbanísticas, arquitectónicas...; funciones propias y específicas y funciones paralelas y complementarias.

Es preciso pues delimitar y analizar antes que nada el carácter de estas funciones y necesidades para poder entrar de lleno en las actividades culturales de los Museos. Y de esta manera paralela también señalar la forma de aparición y funcionamiento de estas actividades.

Dentro del marco de las actividades culturales de los Museos encontramos un extenso campo que complica la organización y -funcionamiento de las mismas. Es por ello que se hace necesario delimitar estas actividades haciéndolas conectar con las funciones propias del Museo.

En primer lugar, y en conexión con el problema de la temporalidad de las funciones del Museo podríamos esbozar algunas características de estas actividades.

Tres aspectos califican estas actividades de una manera singular:

- *variabilidad (referida a una progresión de sus elementos materiales)*
- *diferencialidad (en tanto la actividad abandona la linealidad para desarrollarse en un terreno polivalente) y,*
- *complementariedad o encadenamiento (como recurso a la coherencia de su organización).*

Hemos abandonado pues, los razonamientos sociologistas, economicistas o globales, para referirnos en concreto a un análisis funcional, caracterizando este análisis de una manera individualizada.

VARIABILIDAD

En el momento en que se realiza un trabajo con finalidades culturales es necesario tener en cuenta los factores que determinan su vigencia o su carácter como imprescindibles o como convenientes. Factores geográficos, por ejemplo, como incidencia por la falta de información. sobre determinadas ramas de la cultura debido a problemas de aislamiento regional, conectadas con la existencia de zonas de menos recursos económicos y al mismo tiempo de menos capacidad comunicativa.

Es contraproducente en este punto la teoría que defiende la repetición indiscriminada de cualquier actividad cultural sin tener en cuenta los puntos de variación del nivel de información en el tiempo y en el espacio. (Ponemos como ejemplo las exposiciones itinerantes que fuerzan, bajo el modelo preestablecido administrativamente, la capacidad de comprensión por parte de gentes desvinculadas o más bien aisladas de la problemática que plantean: en este caso cada exposición debería de ser estudiada en, referencia a unos problemas concretos y no de una manera generalizada).

Variabilidad centrada pues, como flexibilidad en los problemas particulares de los usuarios y destinatarios de estas actividades culturales; hacer hincapié en los problemas característicos de cada necesidad, valorando sobre todo el problema de la adecuación sin por ello abandonarse a un esquematismo de signo contrario: mantener una actividad cultural equidistante entre necesidad y deseo. Actividad que sería envuelta por el criterio de discontinuidad: adopta una forma y una función según el dominio y el nivel en que se la sitúa. Discontinuidad que actúa como elemento positivo que determina el objeto de las actividades culturales y da validez a su análisis.

DIFERENCIALIDAD

No pensar como opuestas dos actividades. Abandonar las zonas de interferencia por zonas de interacción: si los vectores se entrecruzan es debido a la propiedad de la acción, no ya a su condicionamiento. Debido a la discordancia se ha creído ver una cierta incoherencia en el «acto», pero sólo a nivel de génesis y nunca de práctica continuada. No contraponer una situación a otra: hacerlas funcionar dentro de su contradicción.

Un criterio de discriminación se ha extendido a lo largo del desarrollo cultural de los últimos años: pensar el hecho cultural como estructura-resultado de lo general. Y es aquí donde el criterio de autonomía de las bases culturales encuentra la mayor dificultad a su desenvolvimiento. Si se quiere hacer ver con claridad la necesidad de un programa cultural, no es preciso invocar causas lejanas o aparentes.

Se puede ver entonces que el problema de la versatilidad queda circunscrito «fuera» y «dentro» de la comparación. Forma una superficie que sitúa y descoloca, acerca y aleja a los contenidos críticos.

Diferencialidad como mecanismo irreductible de la función llevar a sus últimas consecuencias cualquier indicio de progresión cultural, potenciar los elementos discursivos de los organismos culturales de forma autonomizada.

Las características diferenciales, frente a las repetitivas, no forman un bloque contrapuesto. Se apoyan en ellas. No es preciso pensar que las actividades culturales son puramente experimentales. Lo experimental se diluye en lo histórico paralelamente a su contrario: sus contenidos en cualquier momento suponen un entrecruzamiento de saberes, la actividad del presente.

COMPLEMENTARIEDAD Y ENCADENAMIENTO

La misma temática de las actividades culturales se articula a partir de dos juegos de conceptos, de dos tipos de análisis, de dos campos de objetos completamente distintos. El concebir de manera aislada una actividad cultural con respecto a otra, debido a problemas de contenido o especialización, provoca la aparición de elementos innecesarios y por lo tanto superfluos dentro de su formación. Es pues, necesario hablar de los problemas de

funcionamiento entrecruzado o más bien de coordinación de trabajos. Es preciso pues, describir las dispersiones de que antes hablábamos; en lugar de reconstituir cadenas de «inferencia», en lugar de establecer «tablas de diferencias» describiríamos sistemas de dispersión.

Atravesando los conceptos variabilidad-discontinuidad-diferencialidad-dispersión, alejamos el bloqueamiento primitivo hasta facilitar un funcionamiento descentrado de lo cultural.

(Dos actividades se oponen, se atraviesan: cine - música, o tres dentro de cada una: historia de la música, de su enseñanza, su práctica... Una combinatoria que va hasta el infinito. ¿Qué práctica desarrollar o hasta qué punto es posible potenciar un código utilizable a estos niveles? Desde el momento en que el Museo pierde su calificación de esquema apropiable, de forma privada y pública, y adquiere un significado disperso, se puede decir que es en este entramado de prácticas distintas pero que se complementan mutuamente, dónde resulta más positivo el desarrollo de las actividades culturales dentro de los Museos).

En relación a estos tres aspectos generales de las actividades culturales, aparece como ineludible la necesidad de determinar un esquema primario referente a los sistemas de selección o puesta en marcha de éstas. Para ello parece inevitable pasar por un triple condicionamiento:

- En primer lugar sería preciso localizar las zonas primeras de emergencia. - Describir además ciertas instancias de delimitación.. - y analizar finalmente las zonas de especificación.

Se entiende por localizar las superficies primeras de emergencia, el hecho de mostrar dónde pueden surgir, para poder ser designadas y analizadas, esas diferencias individuales que, según los grados de racionalización, los códigos conceptuales y los tipos de teoría afectan a las actividades culturales. En qué medida es necesario darles el estatuto de objeto, y por lo tanto de hacerlas aparecer, de volverlas nominables y descriptibles. El que una determinada actividad cultural se imponga como base para el posterior desarrollo de otras múltiples actividades y no de manera privilegiada, sino por su propia naturaleza. Urgencia de llevar a cabo unos índices de prioridad en las prácticas de los Museos.

Describir además ciertas instancias de delimitación, que podrían actuar negativamente dentro de estos campos de investigación. Activación de las relaciones discursivas, con la finalidad de no restringir el espacio del Museo, sino ampliarlo y potenciarlo de forma no recortada (podría aquí aplicarse el objeto de la censura, que durante bastantes años ha significado una delimitación en la vida cultural, e incluso un abandono de la mayoría de las actividades culturales de carácter progresista, provocando un control y un atrofiamiento en los medios de comunicación y orientación cultural). Rechazar los métodos selectivos apoyados en intereses particulares. Ampliar las zonas de trabajo interdisciplinar y establecer correspondencias y niveles de cooperación. Desactivar los esquemas cerrados que hasta ahora han venido siendo aplicados a la cultura.

Y analizar finalmente, las zonas de especificación: se trata de los sistemas según los cuales se separa, se opone, se entronca, se reagrupa, se hacen derivar unas de las otras las diferentes actividades. No pensar que debido a la emergencia y a la interdisciplinaridad de estas prácticas culturales se ha de llegar a un bloqueo: reconocer en principio los niveles de especificidad de cada materia para poder hacerlas funcionar dentro de unas finalidades culturales específicas.

En el análisis propuesto, las diversas modalidades de enunciación, en lugar de remitir a la síntesis o a la función unificadora de un sujeto, manifiestan su dispersión. A las diversas actividades culturales, a los diversos ámbitos, a las diversas posiciones que pueden ocupar o recibir cuando pronuncian un discurso.

Ala discontinuidad de los planos desde los que se trabaja. Y si estos planos están unidos por un sistema de relaciones, éste no se halla establecido por la actividad sintética de una conciencia idéntica a sí misma, muda y previa a toda palabra, sino por la especificidad de una práctica cultural.

Tras haber esbozado una serie de premisas o características, y por otro lado unos datos de funcionabilidad de las actividades culturales en los Museos, apoyándonos en premisas epistemológicas y diferenciales, pasaremos a continuación a elaborar una clasificación, o más bien a enumerar una serie de actividades culturales desarrollables dentro de la esfera del Museo. Esta clasificación no pretende ser exhaustiva ni mucho menos completa.

Centraremos su formación de forma polívoca basándonos en una confrontación de distintos niveles. Por un lado las actividades culturales de manera autónoma y con, entidad propia sin. ser referida al hecho museístico (en cierto modo se tratará de reconocer el valor intrínseco de una actividad cultural). A este planteamiento se le añadirán dos aspectos empíricos: las relaciones existentes entre estas actividades y el desarrollo de las distintas ciencias complementarias a ellas (Historia, Pedagogía, Investigación Artística...) y de manera más concreta las relaciones existentes entre la labor museística y estas ciencias. Como consecuencia se analizarán los tratamientos concretos que estas actividades culturales han recibido en la legislación española, como aportación a una realidad social de funcionamiento restringido. Y por último se analizará el carácter predominantemente museístico de éstas.

Notamos que dentro de la enumeración de estas actividades existe una variabilidad creciente al ser referidas en concreto al problema museístico. Así como encontramos con prácticas que específicamente pertenecen al Museo y adoptaremos un criterio no excluyente, si bien haremos notar la especial relevancia de algunas de ellas.

Los problemas técnicos tales como instalaciones, inventarios, restauración, conservación, se han considerado de índole constitutiva del Museo y por lo tanto no van a ser objeto de estudio. Preferiremos englobarlos dentro de las múltiples formas de investigación museística. Así por ejemplo los problemas arquitectónicos de los actuales Museos (salas de proyección, salas de conferencias, laboratorios fotográficos...) y su resultante económica (presupuestos, ingresos...) recabarán en la formación de seminarios, conferencias... que serán tratadas de manera detallada y autónoma.

Es por tanto imprescindible circunscribir el ámbito de estas actividades: actividades «dentro» y «fuera» del Museo, actividades que se desarrollan en el espacio del Museo o bien aquellas que sobrepasan sus límites arquitectónicos y se efectúan aparte del resto de las actividades. Y también hacer notar la diferencia existente entre las actividades culturales propiamente museísticas y las complementarias (especie de red de relaciones entre unas y otras actividades sin relación de prioridad o jerarquía).

En lo concerniente a la legislación de Museos es de destacar la falta de tratamiento jurídico

especial a las actividades culturales en los Museos, limitándose a breves anotaciones o consejos sin llegar jamás a formalizar un cuerpo jurídico regulador de éstas. Podría achacarse esta deficiencia al carácter reciente del Museo como entidad abierta; sin embargo, notamos que se hace constantemente referencia en las mismas leyes a problemas de control y acotación respecto al usuario, siendo sospechosa la ignorancia de que la posible función de un Museo se circunscriba meramente a problemas de «salvar» el Patrimonio Artístico, tratándose justamente de lo contrario: desarrollarlo.

Podemos pues pasar a enumerar una serie de actividades culturales susceptibles de ser desarrolladas en el ámbito del Museo, sin por ello tratar de que esta enumeración sea completa, como antes hemos indicado.

Un primer grupo presenta matices claramente pedagógicos o al menos tratan en gran medida de la enseñanza del Arte o de cuestiones puramente formativas sobre los Museos:

CONFERENCIAS

Encontramos referencias en la legislación española: Real Decreto 7 de septiembre de 1901 (M.º Instrucción Pública, G. 10) «Entrada en todos los Museos de la Nación»: Art. 4: «Los Directores de los Museos organizarán series o cursos de conferencias prácticas que sirvan para difundir los conocimientos generales entre la masa común del público...». Real Decreto 29 de noviembre 1901 (M.º Instrucción Pública, G. 3 diciembre) «Reglamento Museos Arqueológicos: Art. 12 - 9.º: «Organizará series o cursos de conferencias prácticas que sirvan para difundir los conocimientos arqueológicos...», y el Real Decreto 24 julio de 1913 (M.º de Instrucción Pública G. 27) crea nuevos Museos y reorganiza los existentes: Art. 7º: «... organizar, de acuerdo con la Junta, exposiciones especiales de artes o industrias artísticas que hubiesen florecido en la Provincia o que convenga dar a conocer en la misma como elemento de ilustración y desarrollo de la pública cultura, y organizar asimismo conferencias y cursos de vulgarización artística...».

Es de destacar el papel preponderantemente vulgarizador que se le da a las conferencias en estos Reales Decretos. La referencia puramente pedagógica queda patente en las referencias que se hacen a la Enseñanza Primaria, visitas semanales al Museo, etc. El lado especializado del Museo queda encerrado por un criterio sociologista: «masa común del público». Queda patente pues, el matiz paternalista de la legislación: no es el problema

científico del que se debe tratar sino del contacto con «el pueblo». Pero la práctica ha demostrado lo contrario: no es el camino de la explicación el que genera un interés en la investigación museística, sino el ensamblaje entre el usuario (o el posible usuario) y la actividad del Museo.

Es posible entonces delimitar el campo de influencia de las conferencias apartándolas del simple fin pedagógico, sin por ello pretender un menoscabo de público, que por diversas razones se encuentra alejado del Museo: sería trabajo de la Escuela el informar básicamente sobre éste. Por lo tanto es conveniente desplazar el campo de un trabajo como la conferencia hacia temas específicos de cada Museo: problemas que se plantean de manera interna pero que buscan soluciones comparativas (información sobre los fondos del Museo, su posible activación pública, su circulación, difusión)

SEMINARIOS

Con un origen similar a la conferencia pero que debido a su carácter consecutivo y duradero, puede llegar a alcanzar y englobar problemas estructurados y estables. En este punto la legislación no contempla ninguna figura jurídica aplicable. Sin embargo es uno de los medios más eficaces actualmente para investigación museística. (Es posible encontrar en nuestra legislación un caso concreto que podría significar un adelanto sobre los seminarios, en el Real Decreto 18 octubre de 1913 (M.º de Instrucción Pública G. 24), Reglamento de Museos Provinciales y Municipales de Bellas Artes, cuando al hablar de la Dirección de éstos, les encomienda la organización de «cursos breves para la difusión de la cultura artística y explicaciones orales de carácter popular de las obras expuestas en el Museo,,». Pero notamos, como anteriormente, el carácter genérico de tales cursos, lo que los aleja del concepto de «seminario» que actualmente tenemos). El seminario aparece como un medio más completo de estudio y difusión debido a su continuidad temporal y a la posibilidad de formar cuadros de especialistas cuyo trabajo tome un carácter ampliamente positivo. Estos seminarios pueden adoptar también la forma de cursos monográficos, que centrando su problemática sobre casos que requieran una más intensiva investigación y cuyos resultados incidan de una manera práctica en el funcionamiento de los museos. Conferencias - seminarios - cursos monográficos toman pues una doble labor de vital importancia: medio de investigación sobre los problemas específicos de los Museos, a cargo de profesionales y especialistas y, medio docente de primera necesidad para la expansión de las preocupaciones propiamente museísticas («Arquitectónicamente es la

espiral su símbolo, acotación de espacio que encierra algo creciente, ensanchable constantemente, y también es optimista su futuro en cuanto a las funciones propias previstas en los años venideros y su incremento en número, como consecuencia de su carácter de centro de investigación, que pueda estar ligado a la Universidad, centros Escolares o populares», Rosario Carrillo, «XI Conferencia General y XII Asamblea General de I.C.O.M., Museo e intercambio cultural. Mayo 1977», Bellas Artes 77, n.º 57).

Un segundo grupo de estas actividades estaría constituido por aquellas que presentan un carácter más técnico y museístico, englobando prácticas de ampliación de las Artes en su aspecto material y concreto:

EXPOSICIONES temporales, itinerantes, de intercambio con otros museos, trabajos de conjunto para hacer más amplia la difusión de los fondos del museo e incluso lograr resultados de exhaustividad en el estudio visivo de un problema concreto (el caso de presentar la obra de un pintor en su totalidad, facilitando un estudio profundizado y general de ésta...). En el ya antes citado Real Decreto 24 de julio de 1913 (Museos Provinciales y Municipales de Bellas Artes se hace referencia concreta a ello «... organizar, de acuerdo con la Junta exposiciones especiales de artes...». Existen más normas relativas a las exposiciones especiales, sin embargo acusan cierta vaguedad en cuanto a su calificación y funcionabilidad, quedando pues un vacío a llenar de una manera reglamentada. Podríamos centrar la necesidad de estas exposiciones en la tendencia actual a suprimir los límites arquitectónicos y geográficos de los Museos, así como al carácter de complementariedad que éstos han alcanzado hoy en día.

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS: como resultado positivo de toda una serie de actividades realizadas. Medio de transmisión de las conclusiones, progresos, avances en los estudios sobre los museos y su práctica. Publicaciones que puedan adoptar diversa forma: libros especializados (monografías, estudios y análisis generales, museografía...), catálogos de exposiciones, de los fondos de los Museos..., Revistas especializadas (cuyo carácter más expansivo facilita la información a gran escala y al mismo tiempo da a estas publicaciones un carácter más dinámico).

En nuestra legislación encontramos múltiples referencias a las publicaciones de los Museos: Real Decreto 29 de noviembre de 1901 (M.º de Instrucción Pública. G. 3. Diciembre) Reglamento Museos Arqueológicos Art. 12 - 8.º: «Procurará propagar las

aficiones a los estudios arqueológicos por medio de publicaciones...». Orden 11 de enero de 1940 (M.º de Industria y Comercio. B.O. 14) Crea Junta Museos Barcelona, Art. 7.º, g: «Organizar la propaganda y publicaciones que las ponencias encarguen...». Y en el Real Decreto 18 de octubre de 1913 (M.º Instrucción Pública. G. 24). Reglamento Museos Provinciales y Municipales de Bellas Artes, Art. 8.º: «La Dirección del Museo, con el concurso del Patronato, publicará anualmente o en el plazo que le pareciere oportuno, un boletín en el que se inserten trabajos críticos acerca de las obras expuestas... Las responsabilidades de los trabajos doctrinales será siempre de sus autores. La Dirección, no obstante, procurará que el Boletín conserve en todos los momentos el carácter de exclusiva información artística». Notamos que este último Real Decreto se muestra más explícito de lo acostumbrado con relación a las publicaciones: fija su carácter (Boletín), su periodicidad, su criticidad, la responsabilidad de los trabajos y su especificidad, de tal forma que crea una figura completa.

Por medio de estas publicaciones la difusión, análisis, e investigación de los Museos, se ve ampliada de forma concreta al mismo tiempo que condiciona la formación de las Bibliotecas especializadas de los Museos.

La conveniencia de crear fondos bibliográficos especializados se ha convertido en una exigencia para facilitar la consulta, estudio e información sobre los problemas museísticos. Medios como el intercambio de publicaciones entre los distintos Museos facilitan la creación de estas bibliotecas, que por otro lado poseen características propias que condicionan un funcionamiento particular para ellas. También la Legislación ha tratado este punto en varias ocasiones: Real Decreto 29 de noviembre 1901 (M.º Instrucción Pública. G. 3 diciembre) Reglamento Museos Arqueológicos. Bibliotecarios, Art. 26: «Los Museos tendrán para su uso particular o Biblioteca o Colección de libros propios de la especialidad a que sus estudios se dirigen...». Carácter complementario entre Museo y Biblioteca que genera una particularización de las técnicas y métodos a seguir.

LABORATORIOS DE INVESTIGACIÓN museística de acceso facultativo: sin circunscribir su uso a determinados privilegios y procurando su utilización de manera amplia y abierta, sin discriminar por motivos extramuseísticos. Laboratorios de fotografía, cine, música, técnicas de conservación y restauración, investigación de medios de comunicación...

La creación de dichos laboratorios presenta en primer lugar la dificultad presupuestaria con que chocan casi todos los museos y al mismo tiempo con problemas de índole arquitectónico (instalaciones que no cuentan con un espacio definido en el Museo) lo que provoca la escasez de éstos y por consiguiente la precariedad en que se encuentran actualmente las técnicas museísticas.

Por último, nos encontramos con un tercer bloque de actividades culturales de los museos, compuestas bajo un criterio más abstracto y predominantemente cultural. Sus referencias son susceptibles de múltiples interpretaciones y aplicaciones. Sin embargo forman también una parte importante dentro de la organización de los Museos..

DEPARTAMENTOS DE COORDINACIÓN CULTURAL. Resultado de la necesidad de estructurar las funciones y exigencias de los Museos dentro de esquemas analíticos y coordinativos. Un grupo lo suficientemente amplio de las actividades culturales de los Museos, debido a su irregularidad son susceptibles de perderse sin dar los resultados deseados. Como ejemplo trabajos aislados o el desarrollo de disciplinas no competentes a determinado museo, que sin embargo aportan a éste una determinada práctica. Es preciso pues contar con un grupo de especialistas que coordinen toda esta serie de actividades de forma equiparable al resto de las actividades culturales.

No se puede reglamentar de una manera total el desenvolvimiento de un Museo, de aquí que haya que dejar un margen de credibilidad y admisión a una serie de prácticas que pueden en algún caso aportar soluciones y plantear problemas que de otra forma permanecerían soterrados.

BECAS Y AYUDAS ECONÓMICAS como medio material de facilitar a un gran número de personas la dedicación plena a los trabajos de investigación. El sistema de las Becas y ayudas económicas queda fuera del campo de este estudio, pero es necesario señalar su relevancia en el resto de las actividades museísticas.

FORMALIZACIÓN DE INTERCAMBIOS TANTO A NIVEL NACIONAL COMO INTERNACIONAL: en conexión con el problema de la variabilidad y con el principio de la diferencialidad antes expuestos hemos definido al Museo como un espacio abierto y rotativo.

Hemos de llegar pues a la conclusión de que es preciso poner en marcha la maquinaria que

lleve a cabo esta puesta en libertad del objeto de la ciencia museística. Para ello se presenta como condición primordial abandonar el prejuicio de la «propiedad exclusiva» sobre el hecho de la visualización del Arte referida al ámbito del Museo cerrado. Potenciar los intercambios culturales por medio de los Museos es la consecuencia lógica de la evolución de éstos: desde el Museo como circuito cerrado donde pululan los espectros y fantasmas de la Historia, al Museo como Centro Cultural a través del cual circulan indiscriminadamente los planteamientos productivos del Arte.

En el Real Decreto 29 noviembre 1901 (M.º de Instrucción Pública. G. 3. diciembre). Reglamento Museos Arqueológicos, Art. 12, 10: «Igualmente procurará ponerse en mutua correspondencia científica con otros museos y establecimientos docentes nacionales y extranjeros...». Y la Orden 22 octubre 1942 (M. Educación Nacional. B.O. 12 noviembre). Reglamento de la Junta Museos de Barcelona. Art. 7Y, e: «Servir de nexo y enlace en todas las reuniones y actividades señaladas a la Junta y llevar la correspondencia y relación con otras entidades y museos de España y extranjero». El problema del intercambio de actividades es patente, pero a ciertos niveles el vacío de la realidad práctica ha provocado una falta de interés a este nivel.

Señalaremos por último la labor del LC.O.M. (Consejo Internacional de Museos). Del artículo antes citado de Rosario Carrillo en Bellas Artes citamos: «... la necesidad imperiosa de establecer nomenclaturas internacionales documentales, necesidad a este mismo nivel de identidad deontológica profesional, conveniencia de aproximación legal, necesidad asimismo de difusión de repertorios, unificación de criterios museológicos y publicación de un tratado de Museología que responda al nuevo concepto de museo como centro de cultura, y a las nuevas relaciones del museo a instancias gubernamentales, donantes, etc., y, desde luego, ayuda a los países en vías de desarrollo». Y más adelante: «En este sentido se ha dado un gran paso con la internacionalización de intereses y cooperación, que sólo a través de una organización de las características de la que nos ocupa (I.C.O.M.) podría conseguirse. Se ha pasado del museo como centro de interés elitista, casi personal, al planteamiento a nivel universal».

La necesidad de una normativa sobre el Museo desde un punto de vista internacionalista y comparativo es acuciante. Si supone o no un trabajo a realizar dependerá siempre de las estructuras propias del Museo. Es ahora cuando se impone un tratamiento encadenado y cooperativo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El museo como bloque estático ha perdido su significado. Las parcializaciones, los cortes, análisis diferenciales, imbricaciones, saltos han provocado la inclusión en el espacio del Museo de aquello que en principio le había sido negado: el despliegue de una máquina de funcionamiento alternativo, la absorción de las distintas formalizaciones discursivas y la incorporación de los campos de análisis que antes le estaban vedados. Que el Museo se define ya como una actividad constante y espiral, queda patente en la literatura especializada, en la creación de organismos apropiados y en el propio desarrollo del Museo

Madrid, abril de 1978

Fdo.: Carlos García Alcolea



En la inauguración del Salón de los XVI. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1992.

Hoja nº 62

APRENDER A NADAR (título definitivo)

plan de trabajo

Hoja nº 63

Ser ágil y perezoso al mismo tiempo equivale a pintar obstinadamente. Pienso casi siempre en Juan Antonio Aguirre de paseo fotografiando la memoria. Nunca me ha dado la sensación, esto desconcierta, de despreocupado. Decidir cómo orientar los pasos hacia el objeto "buscado" es lo que le da a la pintura, y al pintor, fama de erráticos. Pintar un paisaje teniendo esto en cuenta nos obliga a desarrollar un ojo botánico.

¿Por qué La Toja y no Capri? Sencillo: AZAR.

Hay más razones con toda seguridad, pero imagino que la complicidad de algo no narrable ha condicionado este desplazamiento geográfico. Y se nota por el color. Algo se nos oculta deliberadamente. Como en un juego de los errores aquí pasamos un examen minucioso superponiendo Canencia y *La Toja*.

No es un paisaje "de género". El fondo engulle el tema y lo camufla. Estamos seguros de que más, allá de lo vegetal y de lo inerte algo se esconde; con razón estamos atrapados en una absurda búsqueda de pistas.

En último término el color funciona como corrector de las diversas sensaciones. Lo oculto campa por sus respetos y se hace tan evidente que no nos queda más remedio que guiñar el ojo, sonreír y darle la razón. La pintura reposa protegida por la calma.

Un día, hace tiempo, le dije a Juan Antonio: "¡Vamos dados con la historia de la pintura!". No me contestó, pero empezamos a hablar de Vermeer. Siempre sucede así. Es preferible pintar antes de levantar sospechas y llamar la atención. Por aquello del qué dirán, es mejor hacerlo.

Hoja nº 64

"El agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo". Es ahora cuando a través de varios resquicios se inicia la irrupción (como invasión) de elementos maquínicos (físico-biológicos, transmisión, diferencialidad). Frente al bloqueo idealista (psi.-), la postura trágica (zambullida).

En este intento de liberar "lo" analítico, procurando eliminar la representación, introducir la "generalidad" contra la identidad del concepto."Dasein" migratorio por el cual circulan los objetos inidentificables.

Hoja nº 65

"Aprender a nadar es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático".

Por un lado, arriba o abajo, análisis o crítica o la razón. Por otro, desenchufado, aposicional, lo analizado, punto trágico, lucidez flotante. De la misma manera que una delgada película formada por restos clásicos (percepción, lenguaje, representación) camufla zonas concretas de la pintura.

No ser análisis, sino conciencia de lo analizado (el cuadro hace agua de manera concreta; anochece o ya es de noche realmente). Se es la experiencia de lo representado antes del hecho de la representación o antes de que ésta se lleve a cabo.

"El agua es la imagen simbólica de la identidad en movimiento..." No pretender un significado amniótico del agua, sino sublevar los grupos de objetos contra la conciencia analítica. Hacer reposar el análisis en los puntos vacíos de su propia formación.

"El agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo". Es ahora cuando a través de varios resquicios se inicia la irrupción (invasión) de elementos maquínicos (físico-biológicos, transmisión, diferencialidad). Frente al bloqueo idealista (psi.-), la postura trágica (zambullida).

En este intento de liberar "lo" analizado, eliminando la representación, introducir la "generalidad" contra la identidad del concepto.

Hoja nº 66

Aprender a nadar es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpos con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático".

Por un lado, arriba o abajo, análisis o crítica o la razón. Por otro, desenchufado, aposicional, lo analizado, punto trágico, lucidez flotante. De la misma manera que una delgada película formada por restos clásicos (percepción, lenguaje, representación) camufla zonas concretas de la pintura.

No ser análisis, sino conciencia de lo analizado (el cuadro hace agua de manera concreta; anochece o ya es de noche realmente). Se es la experiencia de lo representado antes del hecho de la representación o antes de que ésta se lleve a cabo.

"El agua es la imagen simbólica de la identidad en movimiento..." No pretender un significado amniótico del agua, sino llevar

Hoja nº 67

Aprender a nadar es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático.

Por un lado, arriba o abajo, análisis o crítica o la razón. Por otro, desenchufado, aposicional, lo analizado, punto trágico, lucidez flotante. De la misma manera que una delgada película formada por restos clásicos (percepción, lenguaje, representación) camufla zonas concretas de la pintura.

No ser análisis, sino conciencia de lo analizado (el cuadro hace agua de manera concreta; anochece o ya es de noche realmente). Se es la experiencia de lo representado antes del hecho de la representación o antes de que ésta se lleve a cabo.

"El agua es la imagen simbólica de la identidad en movimiento..." No pretender un significado amniótico del agua, sino sublevar los grupos de objetos contra la conciencia analítica. Hacer reposar el análisis en los puntos vacíos de su propia formación.

"El agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo". Es ahora cuando a través de varios resquicios se inicia la irrupción (invasión) de elementos maquínicos (físico-biológicos, transmisión, diferencialidad). Frente al bloqueo idealista (psi.-), la postura trágica (zambullida).

En este intento de liberar "lo" analizado, eliminando la representación, introducir la "generalidad" contra la identidad del concepto.

"Dasein" migratorio por el cual circulan los objetos no identificables.

Hojas nº 68 a 72

LAS VENTAJAS DE LA NATACIÓN Y LA CONVENIENCIA DE VOLVER A METER A CUPIDO EN EL JARDÍN DE BACO

Aprender a nadar

I

Voy a hablar de un libro que yo mismo presenté el pasado mes de marzo. El-hecho de que siete meses más tarde aparezca la segunda edición podría servir de pretexto a este comentario. Sin embargo, releyéndolo una vez más pienso que la tentación de volver a recomendarlo hubiera sido igual sin necesidad de coartadas. En ambos casos las características de tan limitada edición, mil ejemplares entre las dos, condenan al libro a un descreo fondeaje entre pequeños círculos.

¿Pasearse por el libro? Todos los buenos libros lo piden, pero no todos invitan a pasearse con ellos. Y no sólo por el parque, bajo los castaños de Indias, como si leyéramos a Juan Ramón. Pasearse con ellos por lo que tienen de manual, entiéndase, pasearse con las ideas vertidas en sus páginas porque conviene tenerlas a mano. Entre las novedades editoriales de estos últimos años, *Aprender a nadar* me parece de las más útiles para convertir el paseo en feliz navegación.

Su autor, Carlos Alcolea, es pintor, uno de los más reconocidos entre los jóvenes de unos años a esta parte. La pintura es la pantalla sobre la que se confrontan la mayoría de estas páginas. Pero no llame esto a equívoco. No es un texto sobre la pintura o, más exactamente, es un texto sobre la pintura en la misma medida que también lo es sobre muchas otras cosas. Quede claro.

La condición de pintor de su autor ha condicionado sin embargo algunas de las características del libro. Por ejemplo, la brevedad del texto y. su carácter de libro ilustrado. Brevedad del texto, sólo comparable a su densidad. Lo más con lo menos. Escritura dibujada con trazos cortos y precisos. Belleza dura. Haber pintado mucho, saber que un cuadro de pequeñas dimensiones, sino los mismos problemas, sí presenta la misma complicación que uno grande. Continua tentación del gráfico. Ecuaciones. Libro

ilustrado en el sentido más obvio de la palabra. Dibujos del autor. Fotografías. La tentación de la página en blanco y de la holgura tipográfica. Capítulos cerrados. Párrafos cerrados. Como si cada uno de los elementos hubiera sido concebido y tratado como totalidad. No piezas sueltas pero si independizables. Economía de medios, sentido de la dosis. Ajuste y equilibrio final con la precisión de un rompecabezas. Uno de esos rompecabezas donde la figura o tema central, al irse descomponiendo, descubre nuevas figuras o temas en cada una de sus piezas. O al revés. O seguramente de las dos formas a la vez. Resultado final: conjunto impagable de recetas para no romperse la cabeza en estos tiempos modernos. Como complemento, una adenda en separata aparte firmada por Federico Romero. Mejor no referirse a ella. Al autor le rompieron la cara al finalizar la presentación del libro, la prensa diaria recogería los pedazos al día siguiente. Quedó constancia de que no sabía nadar cuando había dicho a todos lo contrario.

II

El agua es el elemento clave y fundamental, así consta al menos en los manuales de Ciencias Naturales. Podemos considerar este un punto de partida dentro de la dudosa utilidad que puede tener cualquier disquisición sobre la jerarquía de los elementos. Agua, elemento clave no sólo en clave. La vida y el agua. El hombre, animal de secano, olvida a menudo las múltiples interrelaciones entre estos dos polos. El mar, el río, el lago, la piscina. Toda sensación de inmensidad en relativa, en la misma medida por lo menos que engañosa toda inmensidad física. Si bien se trata de un invento remoto, los tiempos modernos y, en consecuencia, los artistas modernos, han privilegiado la piscina sobre otras formas de contener el líquido elemento y disponerlo al alcance de nuestro disfrute. Agua dulce. Agua climatizada. La sensación de fondo, el fondo entrevisto, no evitan el peligro, aunque contribuyan a entenderlo.

Nadar. Bucear. Nadar. No dejarse arrastrar por las corrientes, nadar a favor de la corriente. No nadar en superficie, sino a favor de las superficies *«contra la profundidad del sentido»*. Pasear por el campo y deslizarse a través de los campos problemáticos a favor de las posturas trágicas. *«Aprender a nadar es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático»*. *«Zambullida de entrada hacia abajo, salida plana hacia adelante...»*

He traído ya dos veces a colación los tiempos modernos, es decir, los tiempos que corren. Si algo les caracteriza es el creciente grado de metalización. Maquinización, decían

unos, robotización, dicen otros. Hoy las últimas experiencias de la Ingeniería Bioenergética cuestionan todas nuestras ideas acerca de la vida e impiden la más mínima hipótesis sobre su futuro. En cualquier caso, tiempos metalizados. Moho. Óxido. Parálisis. Oxidación-Ironía-«Iron-y». ¿Cómo detectar el creciente grado de oxidación en muchas personas, orificios o cosas? ¿Cómo prevenirlo? Aprender a nadar. Digerir. Agua y digestión. Piscina-riñón, riñón-piscina. «*Comedor donde la digestión se convierte en traducción simultánea*». Nadar a favor de la buena digestión. Contra oxidación, natación. Física Biológica. Farmacia. Mejorar el estilo.

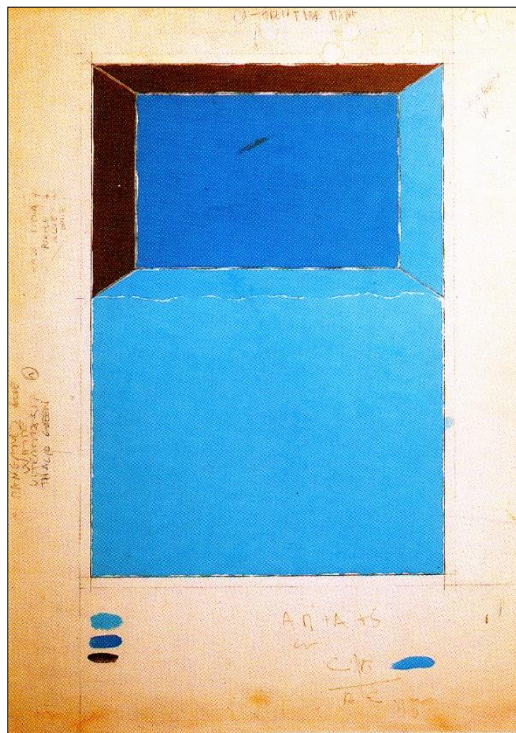
III

Aprender a nadar se abre con una imagen y una dedicatoria. Imagen: una reproducción del Cupido de Caravaggio. Un joven impúber y bella sonrisa, de traviesa mirada y dulce sonrisa. Alas. Desnudez alada. El arco no está a la vista. Esboza el movimiento previo al disparo. El gesto se comba hacia atrás sin crispación. Fluidéz. Tensión relajada. Arco o brazo, da lo mismo. Dedicatoria: «*A CUPIDO. Yo soy la cuerda / Soy quien acompaña la flecha / hasta que se desprende de mí*». Ser. Querer ser.

Aprender a nadar se cierra con otras dos imágenes. Reproducciones de dibujos o bocetos que sirvieron a Alcolea para su último cuadro expuesto, la pieza final de su exposición antológica celebrada a primeros de año en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Su título: *Los borrachos*. Escena báquica, una de las mejores pintadas en mucho tiempo. Cada boceto muestra una de las dos figuras del cuadro. Una de ellas sostiene, ofrece, una copa, «*golosina de las superficies*». Ninguno de los cuatro pies está a la vista. Los pies de una se hunden en el agua entre reflejos donde cae un chorro dorado proveniente del recto. Los pies de la otra se hunden en los límites del cuadro, se pierden en el aire o el cielo. En todo caso perder pie en la tierra. Embriaguez y equilibrio. Zambullirse, reinventar cada vez el pulso del equilibrio. Escena báquica. Jardín de Baco, *paisaje* misterioso. De él dice Edgar Wind que tiene fama de investigador serio y documentado sobre estos temas: «*Al igual que los misterios de Baco son al mismo tiempo destructivos y consoladores, porque transmiten el poder de extraer vida de la muerte, Baco preside apropiadamente el jardín de las ruinas, el desolado lugar del entusiasmo*».

Cupido y Baco. Sonrisa dulce, risa ebria. Risa oblicua, sonrisa frontal. En ambos casos,

impúdicas. ¿Casual encuentro el suyo en estas páginas? No, maniobra, viraje preciso. Aprender a nadar, nadar puede hacerse luego en múltiples direcciones, numerosos sentidos. Apertura y cierre iluminan en este caso la orientación general de la marcha del autor. Maniobra precisa, digo, transparente como el agua y ejemplar en lo que tiene de oportuna. Meter a Cupido en el jardín de Baco. O quizá mejor, volver a meterlo en el lugar de donde nunca debió haber salido. Viraje atinado en los tiempos que corren. Por mi parte sólo me queda volver a brindar una vez más con Alcolea utilizando la fórmula que el Tiziano escribiera en una hoja de parra de su *Bacanal*: «*Qui boit et ne reboit il ne scet qui boire*». Según mis cortas entendederas para la traducción esto viene a decir: «quien bebe y no vuelve a beber no sabe lo que es beber». A fin de cuentas el mismo Tiziano demuestra en otro cuadro, *Venus y amorcillos*, como el anterior también en el Prado, que el jardín es uno y los cupidos infinitos.



La piscina (1979). Gouache/cartulina. 70 x 50 cm.

Hojas nº 73-74

1. Descripción de un libro

¿Anotar minuciosamente los líquidos que recorren el cuadro, o más bien hacer de éstos un panel de distribución y mapa superficial de navegación de la pintura?

Si "un diario de viaje" se escribe como confesión de una serie de gestos innecesarios (que vagan por ciertos paisajes), la cartografía, a base de relictos, describe un paseo diferente: viaje sin memoria, superficial. Desplazamientos mudos en los que no pasa nada (sólo ciertas líneas trazadas sobre un plano indican el recorrido). Viaje técnico de altímetros, curvas de nivel, sinclinales, manómetros... CARTOGRAFÍA SIN NOMBRES.

De aquí que continuamente nos encontremos refulados (refolgados) a la ironía: esquema de contradicción o disculpa hermética que se adosa en el borde de la representación (como esas corrientes de agua que al chocar con un obstáculo retroceden, quedando mansas). Ironía que se atraviesa en el campo social disfrazada de tensas y tardías re-apariciones.

Ironía que arroja lenguajes, pliega argumentos, inoportuna.

Falo poliglándico dudando en su borrachera de la certeza de algunos orificios. De su obligada univocidad salta ese deambular teórico que lleva al ojo a reposar cerca del modelo de producción, para así sonsacarle aquellos espejismos que se hunden en la realidad.

"Iron-y" resultado de un desplazamiento por oxidación del hierro al contacto con los fluidos acuosos. Transatlántico hundido, viaje raté, puente de San Francisco orinado.

"Método de natación" o aprender a poner el cuerpo en contacto con el agua sin riesgo de oxidación, o cómo el humor hace de este contacto una situación paradójica donde el cuerpo no es privilegiado ni como punto de referencia arquimedianos, ni como demostración del posible volumen de los cuerpos...

Pedagogía tonta y viaje despistado. Aprender a nadar antes o después de la digestión, o también digestión a nado, peristáltica, donde el aparato digestivo reconoce su exterior.

Hojas nº 75-76

2. Principio del humor (p.h.)

Realidad e identidad contra sí mismas. Doble (arruga) del sentido. Las no-limitaciones del discurso teórico, sea cual sea su especificidad, recortan la silueta de su lenguaje. Propiedad del sentido que cada cual aplica como le da la gana. Leer (literalmente) un cuadro o considerar a Velázquez monárquico o alcohólico, es lo mismo; también estamos acostumbrados a hacer de Proust algo parecido. Arbitrariedades correctas, en tanto repiten lo enunciado, pero correctivos idiomáticos al convertir la acción (sea cual sea) en un mutismo comprensible.

El sentido rezuma otra cosa. Punciones que operan su propia picadura, insistiendo en la superficie, hurgando, perforando lo que podría ser compacto.

Principio del Humor: P .H.: denominador común de los cuerpos. Remitiendo el tiempo a una intensificación espacial... pensar el ruido como sonido monocromo.

P .H. repartido y centrífugo. Aspersion rotando simultáneamente el sentido. La locura atraviesa el P.H. de forma parecida:

... seco-húmedo-mojado-anegado-inundado...

... noche-amanecer-mediodía-atardecer...

En este caso el P .H. no actúa de forma aleatoria. Esto sería lo mismo que admitir que toda descripción recorra una biografía: antropomorfizar el P.H. Pero es el cuerpo el que se licúa. Es la propia estabilidad osmótica la que fuerza estas situaciones.

El humor (o los humores) que desciende por los tabiques de la razón: la risa impúdica de "lo que no es virando en redondo" en el momento de los crepúsculos. El día y la noche como los nervios del loco: equinoccio entre la verdad y el sueño. Hilo de agua que fluye en la apariencia. *Stream*.

Pasar del plano del delirio, cárcel de día porque la noche se la roba el sueño, al plano de la lucha viva, acuosa, donde el conocimiento ha logrado escurrirse sin ser sentido.

Biología que planea sintiéndose, desde el momento en que se reconoce inútil, y no llega al punto deseado, porque se le fue de la mano el ser sujeto. Física dura y elástica.

Hoja nº 77

3. Humores y evaporación

Inflar los humores y exprimir el brillo del sol: después de haber eliminado lo digestivo (convertido en exterioridad) empieza a configurarse el desequilibrio osmótico a modo de hormigueo famélico. Es mediodía. No hay disculpas posibles, el agua nos palpa.

Schreber también escribe. "Qui n'a vécu ce que j'ai dû traverser, ne pourra imaginer á quel point j'attachais du prix á cette faculté qui m'était donnée du 'dessiner'. Dans le désert infini de mon existence si uniforme á travers le martyre..."

TEXTO DATA EN ITALIANO:

«Lo spettro cromatico prodotto-indotto attraverso il circuito ano (ricettore del raggio di luce) tubo digestivo (assimilazione luminosa) bocca (vomito dello spettro digerito). Radicalizzare l'analisi dell'Anti-Edipo sopra il presidente Schreber, eliminare i codici psicanalitici della pratica pittorica: svolgere una fisica biologica. Intensificare l'analisi prima di forzare il sistema riproduttivo del gesto... non dipingere, produrre il minimo fino a zone costantemente bombardate. "Sovreccitare" l'analisi microscopica, impazzire la produzione. La relazione tra sapere (analisi) e potere, attaccata senza utilizzare la strategie stabilite. Compreso abbandonare Pusò delle strategie: produzione di rotture, tagli, sabotare qualunque segno di controllo o di normatizzazione. Ayer dipinto tagliando in maniera generica "ciò che si sa" dipingere. Ridurre la linea. Attaccarla per ragioni specifiche alla sua apparenza. La nozione del tempo applicarla materialmente col pennello. Capacità di vedere lo slittamento. Sparazione momentanea, non per osservare il segno e recuperare la visione globale, bensì come sosta muscolare della mano». (C. Alcolea)

Pasar del plano del delirio, cárcel de día porque la noche se la roba el sueño, al plano de la lucha viva, acuosa, donde el conocimiento ha logrado escurrirse sin ser sentido.

Hoja nº 78

4. A.A.

Como Actividad Acuosa (A.A. o algo parecido a A. Artaud), se concreta la aparición de las corrientes de agua, sin distinción de ningún tipo. Mareas vivas o mar crispado, simún que viaja enganchado a la córnea atmosférica, sonda, avefría o palabra.

A.A. que no es acuática. A.A. no delirante (sin tratamiento psi.). No discursiva; al contrario, encaramada en su contenido.

Cataratas o por acumulación "noche-cisterna goteando". Molde de una persecución abandonada y que se retoma constantemente en el punto donde el ruido produce ese color en la retina.

Acuoso como el humor. Que al hacer estallar una uva, una extraña oxidación obligue a Baco a mantener su copa fuera de la perspectiva del pulso (brazo-corazón al descubierto), indica los sentidos del "eat-me" en forma de golosina de las superficies.

A.A. desenchufada. Posiblemente periférica pero sin contornos (*Flatland* o Gulliver extraviado). Territorio anónimo cruzado a braza, pincel vibrátil eyaculando contactos.

Si a la A.A. le sumamos el P.H. y el resultado lo dividimos por n, obtendremos como resultado "Principios de Natación" o como equivalente: primeros intentos de negar la profundidad del sentido; Cómo el cuerpo no constituye un límite pensante.

Hoja nº 79

5. El cuerpo en el cuadro (cua-cue)

Si no es posible que algo se mantenga vivo sin reunir ciertas condiciones, debido a un tipo de análisis de interioridades orgánicas (ideas como función, validez, sano et caetera), no por ello se zanja la cuestión: estamos en la superficie y por lo tanto, incluso lo que no es, ocupa una zona dispersa. Incluso esto es aquello en la superficie: biología sin cuerpos, cuerpos rebotando su no profundidad, su no altura, su no perspectiva. Cuerpo-superficie instantáneo que se limita a cambiar de intensidad por evaporación: cuerpo despistado e inversamente plano.

"Cue-cua" o "Cua-cue" brotado de una garganta dada la vuelta. Cuerdas vocales-cilios, cilios hebras, hebras adosadas a la fachada laringe-faringe. Ánade bisilábico planchado en la humedad.

Cuerpo-cuerpo inorgánico pero que a pesar suyo funciona como cuerpo-cuadro. Cuadro y cuerpo no preposicionales. Sin exterior porque su superficie no soporta interioridades.

Simulacro y camuflaje sorprendidos en flagrante. Lo que intentan esconder en su misma naturaleza: nada se camufla si no es en sí camuflaje. De aquí que los rayos del sol no admitan dudas sobre la naturaleza del esfínter. El hecho de la evaporación (el agua arde) camufla y dispersa los humores, pero esto no cambia nada, ya que un cercano ocaso o posible eclipse, la convertirán en brillo de sol exprimido, diminutas gotas de sudor que provocarán la erupción del espectro.

De esta línea trazada y equidistante formada por multiplicación de sus "n" elementos, se fugan y refugian operaciones (ya sea por deslizamiento o por abandono).

Hoja nº 80

6. La Piscina

La ideología, cuerpo-sonido, deslizante y transportable entre el trampolín y la escalerilla. Comedor donde la digestión se convierte en traducción simultánea. Diccionario/ Recetario gracias al el oído es obligado a tener paladar.

Zambullida de entrada hacia abajo, salida plana hacia delante, piernas con respiración, antebrazo perezoso, brazos con respiración, salida de piscina y viraje.

Sonidos respiratorios: "un, dos, tres, cuat... *suck*". De borde a borde. Apoyo tético.

Mitsein.

Aposicionalidad desmedida: Alicia a través del espejo o Alicia más Alicia. Alicia *menos Alicia*: en el país de las maravillas.

$$A + A / A - A = N$$

$$C / B \quad / \quad B / C$$

Punto cero fingido a partir del cual siempre se pretende todo: estética de la ideología o asunto de poder.

Ya ahora, piscina en forma de cuchara. Recipiente móvil de la superficie a la boca.

Piscinacuchara monstruo donde la boca (demasiado pequeña) lo único que puede hacer es succionar.

Líquidos-escritura o marca (pequeña señal), en el caso en que la escritura no se tome ya como algo cercado a la Lengua. Excremento y letra. Letrina y escritura. Nietzsche más Husserl: señal/herida.

Pag. 81

"Aprender a nadar, es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático".

Por un lado, arriba o abajo, Análisis o crítica o la razón. Por otro lado, desenchufado, aposicional, lo analizado, punto trágico, lucidez flotante. De la misma manera que una delgada película formada por restos clásicos (percepción, lenguaje, representación) camufla zonas concretas de la pintura.

No ser *Análisis*, sino conciencia de lo analizado (el cuadro hace agua de manera concreta; anochece o ya es de noche realmente). Se es la experiencia de lo representado antes del hecho de la representación 'o antes de que ésta se lleve a cabo.

"El agua es la imagen simbólica de la identidad en movimiento..:". No pretender un significado amniótico del agua, sino sublevar los grupos de objetos contra la conciencia analítica. Hacer reposar el análisis en los puntos vacíos de su propia formación.

"El agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo". Es ahora cuando a través de varios resquicios se inicia la irrupción (invasión) de elementos maquínicos (físico-biológicos, transmisión, diferencialidad). Frente al bloqueo idealista (ps.-), la postura trágica (zambullida).

En este intento de liberar "lo" analizado, eliminando la representación, introducir la "generalidad" contra la identidad del concepto.

"*Dasein*" migratorio por el cual circulan los objetos inidentificables.

Hoja n.ºs. 82-84

8. Inmersión - Interminable

(dentro o fuera del cuadro, pero en el cuadro) (posicionalidad pero, ¿de quién?)

Si ahora a lo que ya se ha pintado se lo recluye delante de nosotros, es por un revés histórico. Porque la historia es una máquina de interpretaciones situadas frente a la pintura a modo de colirio depositado gota a gota en el ojo. Cuerpo extraño, humor añadido que empaña el espacio lleno entre córnea y párpado. Producción de contracuerpos y defensas. Historia-medicina. Curar la pintura, curarla del ojo: Es al ojo lo que se opera restaura por atrás.

Darle la vuelta a esto: internarse en un bosque por el atajo (laberinto de la parte inferior, a metro y medio de la primera vuelta y pasearse incesantemente entre las capas paralizadas. El cuadro paraliza una tras otras las sucesivas miradas (cataratas) que se repliegan a él. *Es de* la sedimentación de estas partículas [...] de donde la pintura se ha sacado la ilusión de [planicie...]. La siesta de un anélido o al principio del celoma. Hay distintas posibilidades.

"n" - ideas Valloton

reflejo-reflejo, reflejo-sombra. Retrato-paisaje-interior-baño: baño turco, baño de una tarde de verano. Ingres más Alemania menos Munch. Eso, menos Munch y más Ingres: Valloton. Y por este agujero: el valor de haberse mantenido a flote gracias al tic-tac. Masa de irreductibilidades con cuentagotas. Dificultad de antes o después que se enrosca poco a poco en soluciones carnosas. Cuerpos rellenos de carne a punto de estallar. Rumando Vuillard o Matisse, lo de dentro y lo de fuera; de aquí a Quejido. Paisaje que devuelve pintura por insistirse.

El ojo que mira y luego ve, pinta a la velocidad de la luz. El ojo que ve sin mirar (lapsus), es pintado a la velocidad de la luz... El ojo que no mira y no ve, o viceversa, pinta la luz paralítica: su propia superficie ocular. De aquí lo onírico, el inconsciente, la oscuridad-metáfora que reclama para sí el aparato histórico: la ausencia de obra.

«*Piel hidratada*» a fuerza de bucear. Buzo desconsolado por una escafandra que lo mantiene a flote; ahogado desde el momento en que sus pulmones son inútiles. Loco

superlativo reproduciendo los caminos que lo hunden. Pánico a la ascensión.

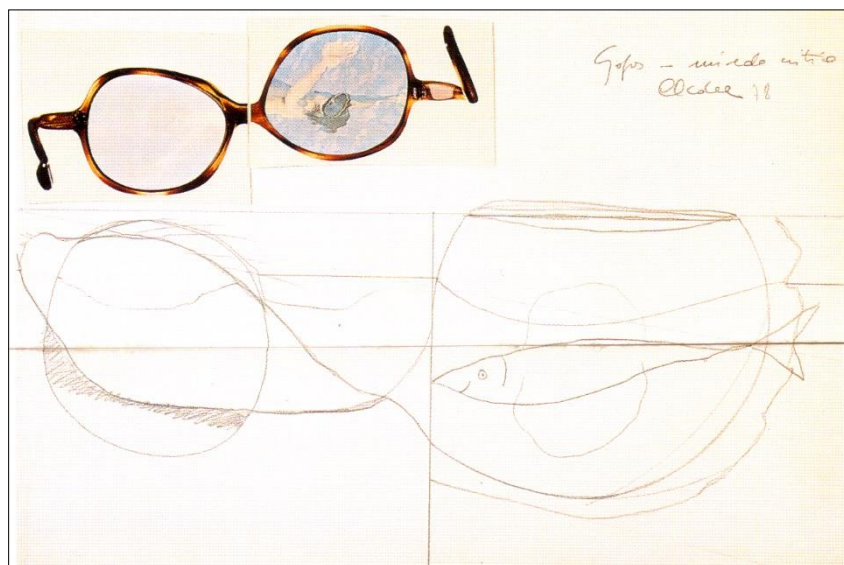
Presión abisal, ojos saltones, mirada desencajada, gafas nautilus, pez-ojo, órgano-bombilla o reflector, frases entrecortadas, branquias que rastrean el jadeo incesante.

Cupido. Amor Acuoso (o algo parecido a A.A.). No restañar la herida, sino dejar fluir los arpones del carcaj del submarinista. *Pull over*. Pez fugitivo cuya única referencia es *un ojo perdido*.

Pintura tras el asedio, atravesando el foso que le separaba del ojo. Volviendo de un viaje sin memoria. Cuadro que sólo posee un mapa de su aventura. Anotaciones de circuitos, etapas, distancias, recorridos más o menos largos, condiciones climáticas y pluviométricas.

Pintura *haciéndose el muerto*.

(Nota) al libro



Boceto para *Las gafas* (1978).

Hoja nº 85

«El ojo que mira y luego ve, pinta a la velocidad de la luz. El ojo que ve sin mirar (lapsus), es pintado a la velocidad de la luz. El ojo que mira y no ve (y viceversa) pinta la luz paralítica: su propia superficie ocular».

El ojo recorre esta actividad laminándose. Las perspectivas aparecen sin profundidad. Y también: taparse uno de los dos ojos: otra manera de eliminar la profundidad. Hacer planos. Es como abrir cajas, deshacer. Desplegarlo y cerrarlo. Derramar la tela. Exponer lo interior del cuerpo a la luz del día. Delatar. Dejar manar los líquidos. Flotar.

Vomitir luz.

Ver la lámina rota de la luna en el agua.

Cortar el ojo en láminas. Permitir el falo poliglándico. Para vacilar y andar, para penetrar las superficies, sin dirección, moviéndose en todas las direcciones. Como en la «borrachera». Ser superficie (con los líquidos), lienzo gritando «cua-cue» para que el ojo flote o descanse.

Otra manera de explicar esta actividad: *el ojo se aplasta*. «Romper el huevo. Romper los huevos con el culo...» (Bataille). Dejar que el cuerpo se licúe como saliva, leche... Extenderse como los «líquidos que recorren el cuadro» (Alcolea).

G. Bataille, «Historia del ojo»: «Me tumbé entonces en la hierba, apoyando el cráneo en una piedra lisa y mirando fijamente la Vía Láctea, extraño boquete de esperma astral y orina atravesando la bóveda craneana de la constelaciones: un huevo, un ojo aplastado o mi cráneo deslumbrado, pegado a la piedra, devolvían al infinito las imágenes simétricas brillantes en la inmensidad...».

Es posible nadar en el cielo; moverse encima de la bóveda del espacio como una pantalla. Flotar sin límites de profundidad o superficie. Lo nocturno crea imágenes. El cuerpo está «evaporado» en las partículas del espacio. Ojo disperso, blanco y amarillo en la luz de las estrellas. La membrana flota en la piscina espacial, en Moebius: «*Matisse de día, Matisse de noche*».

Hoja nº 86

SÓLO ESTAR SOLO; GRAN COMPAÑÍA EN -UN- (EL) DESIERTO

NO ME ENTIENDO Y NO ES CULPA DE ULISES.

ULISES SÓLO EQUIVOCÓ LA SOLEDAD. JOYCE, SU ÚNICO
COMPAÑERO, EN UN DESIERTO VERDE. ¡LO SORPRENDIÓ EN UNA
TASCA!

Hoja nº 87

La segunda: TÚ, ni ÉL ni NOSOTROS...

LA IDEA DE PINTAR ES EL PEOR ENEMIGO DE LA PINTURA.

PINTAR ES LA IDEA DE LA PINTURA Y V. U.

Si hubiera podido hacerlo antes me lo habrían dicho: nunca hables en pretérito indefinido.

Sólo el pincel acompañado del pulso da el placer necesario. Sólo el Amor puede pintar. Y sólo es pintura.

NADIE YA NO ES ULISES. (A.S.S.)

Hoja nº 88

LA PINTURA, CIRUGÍA DEL COLOR. (MECÁNICA)

TIÑES UNA TELA.

X me xxxx de xxxx.

Hoja nº 89

DESPUÉS DE LAS BODAS DE ORO.

Xxxx y xxxx han sido ingresados en el Hospital de San Carlos.

Hoja nº 90

XXXXXX -Se pinta algo

y XX hace XX ruido-

de ahí la palabra y

por qué no, el propio texto.

La paradoja consiste en

que se espía lo evidente.

~~te pinta algo~~ - te pinta algo
y ~~hece~~ ~~mido~~ mudo -
de ahí la palabra y
por qué no, el propio texto.
La paradoja consiste en
que se espie lo evidente.

Manuscrito inédito. Hoja nº 90.

Hoja nº 91

Gorvachov ?

(Sumándose de nuevo a la persecución de la exposición que en mayo xxx S.H., ahora otro estúpido intento que no quiera o pueda xxxx en noviembre. Ahora no se van a salir con la suya.)

AMOR VINCIT!

Hoja nº 92

LEER

Cómo se puede decir que leer es xxx xxxxx y lo utilice de almohada debajo de mi cama?

Creo que el impositivo fue rápidamente convirtiéndose en SUSTANTIVO.

Y a escondidas creía en los libros. Sin darme cuenta, leer ya era mirar...

Hoja nº 93

Declinar el sentido del verbo leer.

(Frases tópicas).

Hoja nº 94

Siempre -DIGO- (hablo) lo que me callo.

Debido a una profunda emoción, excepto en casos contrarios, considero oportuno callar. La memoria no es mía, sí el corazón.

C. B.

Hoja nº 95

LA CARA POSTERIOR,
CÓNCAVA, LIMITA
POR DELANTE
LA CÁMARA
ANTERIOR DEL
OJO Y, POR LO
TANTO, SE ENCUEN-
TRA CONTINUAMENTE
BAÑADA POR EL
HUMOR ACUOSO.

95

LA CARA POSTERIOR,
CÓNCAVA, LIMITA
POR DELANTE
LA CAMARA
ANTERIOR DEL
OJO Y, POR LO
TANTO, SE ENCUEN-
TRA CONTINUAMENTE
BAÑADA POR EL
HUMOR ACUOSO.

m.

Manuscrito inédito. Hoja nº 95

Hoja nº 96

SCHLOSSER (1888), que ha estudiado la circulación de los líquidos, corresponden a verdaderos orificios por los que se verifica la salida de los líquidos nutricios.

TESTUT - Anatomía Humana.

Hoja n° 97

Todo en pintura resulta ILEGIBLE

Hoja nº 98

LO ÚNICO QUE SE AÑADE ES LA INEXACTITUD (AL INFINITO).

Hoja n° 99

(1) POR SI ACASO LO VOY A HACER YO MISMO.

Hay palabras que no me gustan. Las primeras 40. Otras sí me gustan (o: no me disgustan).

Hoja n° 100,

LA LUZ ES EL COLOR DE LO TRANSPARENTE "PER ACCIDENS".

Hoja nº 101

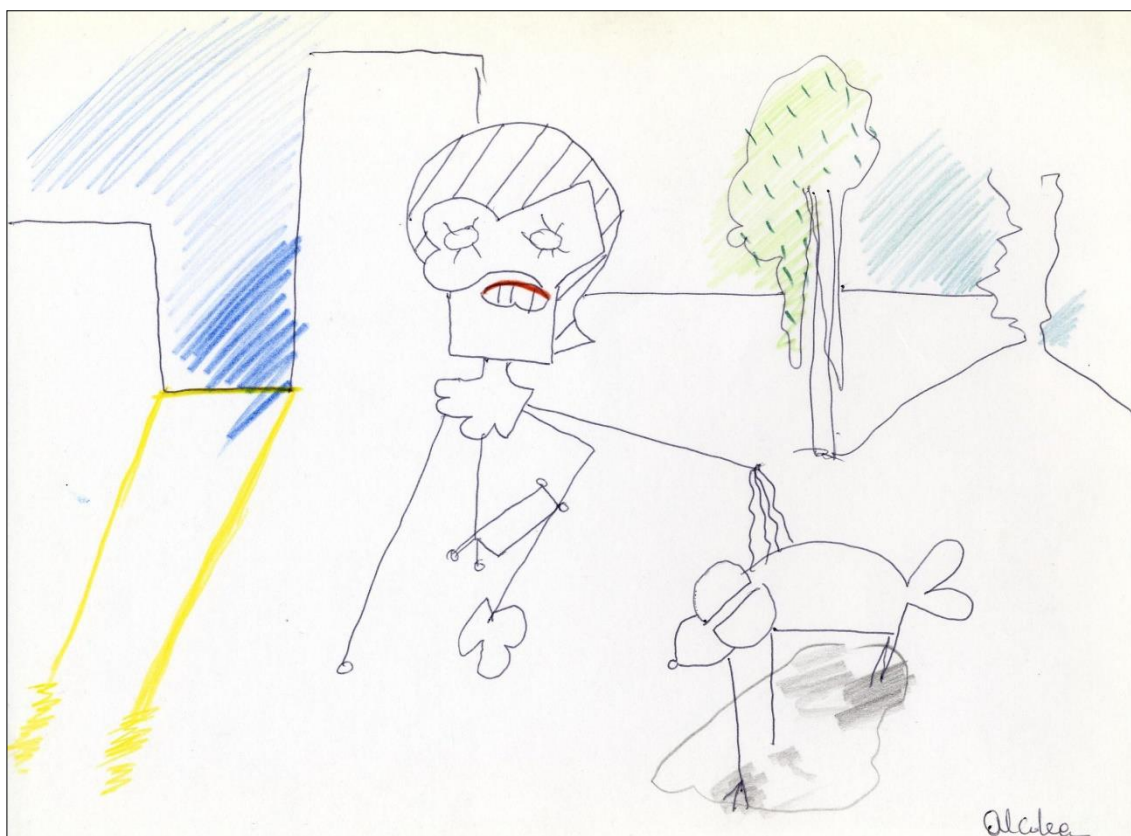
SER PINCEL ES SER TAN TONTO COMO SERLO. RANURAS TAN DELGADAS
QUE YA NO CABE SENTIDO.

Bailan las palabras con carga en la cabeza, las frases las marean. El orden que se les
reconoce es el vacío. Tanto palabras como frases juegan. Y es por esto la sensación de
baile frenético, MUERTE.

Hoja nº 102

El puerto de Sta. María.

Hay colores ruidosos. La solución es musical. (El silencio tiene una solución pictórica.)



Animales salvajes, animales domésticos (ca. 1973). Bolígrafo y lápiz de color/papel. 15 x 21 cm.

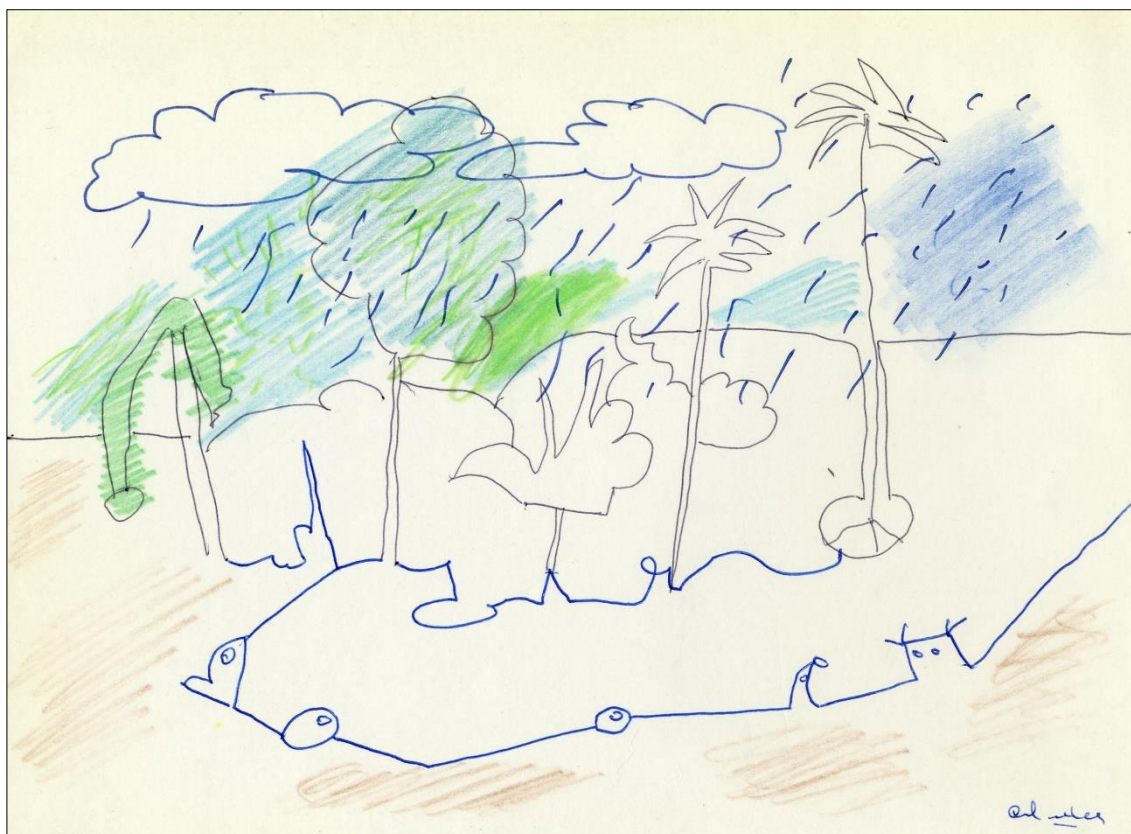
Hoja n° 103

IRIDISCENT

AZUL (Xxxxxx)

AMARILLO (C. 4. L.)

VERDE (?)



Animales salvajes, animales domésticos (ca. 1973). Bolígrafo y lápiz de color/papel. 15 x 21 cm.

Hoja nº 104

Cuando Genet ha dejado de ser (de ser ese para sí que se confunde con su en sí), es.

El problema planteado ante el burgués al leer sus libros tiene quizá la más clara expresión en lo que pudiera subsistir de una cultura muerta: el aceptar los libros de Genet supone «matar» a Genet.

En su función de monstruo ya concibió esto: cuando escribe: «Mi vulgaridad es real y me da todos los derechos».

La cultura burguesa supone un alto porcentaje de necrofilia. Se ama al muerto a través de su obra. Amar la obra del escritor vivo supondría algo de pederastia. (Genet al escribir imaginó ya esto y pensó en que su pegajosa soledad estaría acompañada del lector escondido: en los dos casos: si me odian me aman y si me aman se esconden tras lo blando para odiarme de una manera más radical: amar la obra de un ladrón supone robarle. Robar a Genet dejándole.

En «Pompes funebres» el adolescente que se domina queriendo la situación es. un héroe. Tenía diez años. La imagen de este niño héroe es tierna: es un engaño: ante ella podrían amarle a través de la opacidad del asco: Genet el gran amado: aquí Genet busca el desprecio, se encuentra como una puta engañada. Se da pena y esto lo sublima: ahora es la santa.

Genet ha muerto. Se ha suicidado.

«*Se*s mains eclairent les objets. Les obscurcissent encore. Les animent et les tuent». El tacto se revela como el medio de adquirir una seguridad ante...

Creo que Genet no tuvo en cuenta lo que de social podía tener su postura, es más, se negó a dársela. Si la sociedad le ha condenado él lo acepta negándose toda sociabilidad. El problema nazi planteado en «Pompes funebres» es la excusa: se alía a Hitler no por antisemitismo o por racismo (o nacionalismo), lo ama porque en su ejército se encuentran los más bellos de la humanidad. De todas formas el mal existe en todas partes. Por este lado a Genet no le atrae el sistema nazi: el mal está reservado a los condenados de la tierra. No se puede admitir una legalización política del mal. La psicología uniría al carácter de Genet la etiqueta de nazi. Él se ríe y les acusa: burgueses (en el sentido de robados). Lo nazi es incomprensible sin la idea de nación. Genet no pertenece a institución alguna. *Se* «sitúa», como dice Sartre,

entre los pasatistas: no *es* sino la repetición de su no ser. Lo multiplica, se reproduce. Es hijo ilegítimo y su postura es la del ladrón.

A Genet le hubiera gustado conocer a su madre para amarse mejor, y poder ser el amado perfecto. Si prescinde de ello se niega el amor burgués: el edipianismo pierde el sentido. El hecho de que el ejército nazi invada Francia es una violación sexual: los franceses se sentirán putas y él se aprovecha: se pone del lado de los violadores y su verga atraviesa ensartando a todos.

Hoja nº 105

Genet:

1. Sexualidad
2. El ladrón
3. La ceremonia
4. La religión adoptada como lujo
5. Novela
6. Teatro
7. Poesía
8. Su última metamorfosis: de ser el ladrón pasa a ser el robado.

Mejor, de ladrón marginado pasa a ladrón en el sentido de propietario de sus derechos. Genet que se negó sus derechos, en el momento de adquirirlos cambia su ser.

Hoja nº 106

El problema fundamental de una piscina, es que sea perfectamente estanca, es decir, que no deje marchar el agua depositada en ella y que no deje entrar el agua que pueda aparecer a su alrededor, sea de lluvia o del riego del jardín.

En cuanto a la situación, si está junto al mar, convendrá que esté abierta a la playa, con el fin de asumir las brisas marinas siempre atemperantes, a diferencia de los vientos del interior, que acentúan el calor o el frío ambiente.

Finalmente, es condición indispensable una perfecta depuración del agua, cuando deba utilizarse con tratamiento adecuado contra la contaminación física, y sobre todo, bacteriológica.

EN CUANTO A LA SITUACIÓN, SIESTA (USTED)? JUNTO AL MAR

Hoja nº 107

la soledad nos lleva al contacto superficial. en esto precede al suicidio. la superficialidad llega a desconexión.

el suicidio filosófico desboca el pensamiento sobre o bajo las ideas. genera nuevas imágenes al margen de todo lo establecido. en esto toda revolución es un suicidio. la revolución nihilista.

la postura más generalizada frente al suicidio es el temor a las consecuencias. se necesitan garantías? es preciso un dios para el suicida? el masoquista necesita un ser absoluto que lo haga diluirse y perder su ego. el suicida busca sólo lo que es no siendo.

amar el objeto es la forma pura de alienación. Xxxxxx "Si amo, este amor es subjetivo, no depende esto de mí".

Hoja nº 108

CUANTAS VECES LO REPETIMOS FAITES UN CADEAU! STRE(I)SSSTEE(Z) (H)
A MI YOUR BEST FRIEND TOUSCHE AU FOND! TO MAKE

descenso del Duero (H)URRA! ! ! (Ca!)

(H)URRA! CA!

NOT ADRESS ING IN
(THE) COPPE (OR) (WITH) THE UN BON SOUSVENÍS

D. Pavel Kluchantsev,

El planeta de las tormentas.

Hoja n° 109

se puede caer en la tentación de considerar el principio de *l'education* como el resultado de una extensa novela recortada y de la cual se han seleccionado las mejores frases.

el problema es el contrario: hay ciertos añadidos. "enfin le navire partit..."

se trata de presentar un escenario de la manera más concreta posible. el ritmo del encuentro se puede diluir en adagio-allegretto, kräfting, cómodo; siempre con un cierto sabor ácido.

hay un problema de descripción de lo que puede ser lo fraccionario de un encuentro físico: es o no es el centro lo que nos atrae; o es más bien un cierto ambiente (flaubert se siente tentado y de hecho se abandona a la periferia de lo visto: mme arnoux, pero es su hija o la criada lo que le guían, lo que el otro posee para sí pero que no es para mí lo que yo soy para el otro. en este laberinto discurre la novela hasta la cena en casa de mr arnoux)

Hoja nº 110

Principio de una novela para reconocer el béisbol de la CENS.

Fuego cortado es lo que puedes sentir. A veces y sólo poco a poco. Todo empezó el mismo día en que te conocí.

VAQUERA.

Si pretendo reconocer un timbre (musical) es sólo (creo) intentar recordar el sabor de algo visible (esto es lo que se puede leer en P.).

(o el tacto = masaje)

(es una coquetería).

Ej. a medida que bebo más soy más rápido, pero sólo a veces.

En verano es casi imposible que salte el frío ¡BIEN!

Hoja nº 111

la relación de contenido, al momento de ser planteada, junto a la conexión de tacto, o bien forzando el acto sensitivo al tiempo de oler una superficie, en este caso aséptica, sobre la que se ha desarrollado la tendencia a una descompresión absorbente, puede ser forzada a plantearse en la zona inmediatamente posterior, o más bien condensada en una nueva situación o anularla al ser absorbida definitivamente por el nuevo sentido de recinto cerrado.

superficie de agua como plano disyuntivo. como línea. como límite sobre el borde.

sensación líquida casi cerrada-espumosa

situación aparentemente ocular - ubicación dudosa

tocar - sumergirse

oler - en situaciones de anosmia aparece un planteamiento informal - sustitución por una nueva cualidad sensitiva

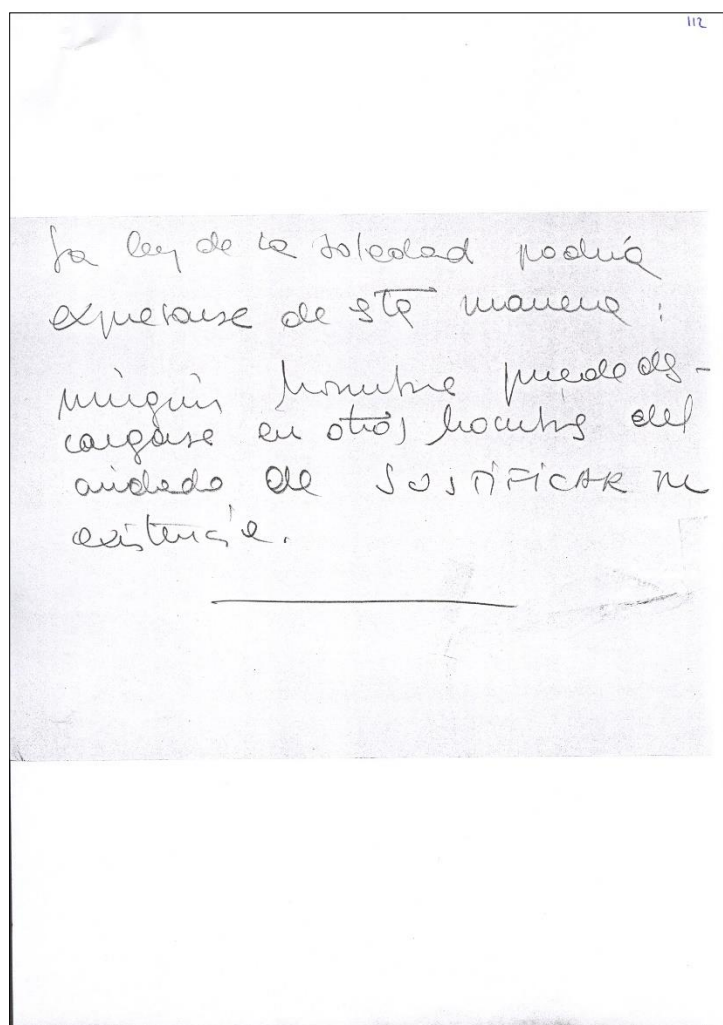
junto / a pocos centímetros de - deslizamiento - salpicar contacto - hundirse

piscina (sonoridad, color)

Hoja nº 112

La ley de la soledad podría
expresarse de esta manera:

ningún hombre puede des-
cargarse en otros hombres del
cuidado de JUSTIFICAR su
existencia.



Manuscrito inédito. Hoja nº 112

Hoja nº. 113

siempre existe una diferente estructuración formal dentro de un proyecto. y no debido a un dualismo que actúe de manera interior; más bien sería la totalidad del gesto la que se opondría radicalmente en todo momento a su cualificación.

una labor de método incluiría siempre una finalidad que supondría también la negación de todo aquello que comenzara a ser negado por una necesidad de argumento

si yo comienzo a narrar una historia comienzo a dividirme de un lado al otro de mi acción de demostrar, aunque tan sólo se trate de aclarar situaciones de por sí imaginarias.

Hoja nº 114

J. comienza a ver su situación rara. Prepara su salida tranquilamente con sabor a pasta de dientes en la boca. Confiar en lo físico, sobre todo en su cualidad de alejable, produce una distensión muscular, parecida a una decisión inoportuna.

si una idea se convierte en obsesiva, es preciso en todo momento proceder a su vaciado.

Hoja nº 115

Xxx ya no es aprender a nadar

eso es ya “bañar el muñeco”.

P .B.

Hoja nº 116

Yo creía que no.

Aún me quedan por soñar algunos malos momentos (es por momentos)

(c-d x 69)

Una palabra puede cambiar todo. Es bueno pensar...

...y más en cosas lejos de estar allí. Cuando una equivocación me traspasa miro a mi alrededor.

Las xxxxx

tienen la misma suntuosidad

que las puertas de los sagrarios cristianos.

Hoja nº 117

He decidido ser realista 17-Nov. 1969.

Escribiré novelas de esfuerzos.

Hoja nº 118

La elección de una situación:

Conciencia - Razón

Reflexión -- Voluntad - Acción

La voluntad no entra sino en el plano de la acción: la acción casi como desarrollo es punto de la conciencia (Conciencia es posible desde el momento en que se constituye).

La reflexión toma la autoridad para sí.

2. LIBERTAD: en la medida en que un estado es punto de una elección que se xxxxx (prejuicios).

Una primera preocupación. Limita-xxx soy libre en cuanto tengo xxxxx de xxx límite; automatismo, en cuanto aplico el xx de xxx límite a mi elec.

3. ESTÉTICA: Lo subjetivo desprendimiento del sujeto-objeto. Tengo conciencia de una estética en cuanto me objetivizo.

En el proceso de nihilización no hay fuerzas intermedias: SER –NO SER

Hoja nº 119

4. Realismo:

Problema de los medios - FIN.

¿Puede el fin dar fuerza a un medio determinado o bien este medio consigue el fin? No existe una sola manera de llegar al fin.

El medio lleva una carga cualitativa a realizarse en el fin. Un medio racista es incompatible con el socialismo. En realidad existen unos medios especificados y cualificados. Con vistas al fin es preciso seleccionar, elegir los medios.

Su consecuencia: el fin no justifica todos los medios, sólo los que pertenecen a su esencia.

La "forma" es la aparición de un determinado fenómeno.

Una forma determinada es la expresión de una "esencia" determinada contenido).

Lenguaje: el fenómeno (las palabras) responde a un contenido (idea).

Hoja nº 120

--Mi individualidad no puede dejar de asumirla. Esa es mi responsabilidad. Lo que está dado lo puedo cambiar.

Todo mi esfuerzo será negarme.

La santidad cristiana se aleja de esto en que su negación es reconocer la existencia de un otro más fuerte que yo. Es una huida de la individualidad.

(De todas formas los cristianos no quieren dejar de verse a ellos mismos en ese otro. "El otro soy yo y yo soy el otro", diría un místico.)

Se trata de que yo- sólo puedo ser yo, y en todo caso ser yo haciéndome, no ser (yo soy).

No se puede elegir entre las individualidades.

--Es distinto hablar: de "mí ser para otro".

de "mí ser para todos".

de "mí ser para mí".

El cristianismo afirma la individualidad en aras de la virginidad.

"Yo soy el otro" (Comunión y Cristo).

La sexualidad queda separada. No hay eroticidad: hay narcisismo (sentido peyorativo).

"Yo soy-yo-que puedo ser para el otro objeto (sujeto) y el otro es el que puede ser para mí en "su para otro" y surge el mismo. Narciso queda atrás.

"El *otro* (*puede*) ser yo"

Hoja nº 121

Yo sólo dejo de ser en la muerte. El otro no. Mi muerte no lo cambia. Incluso después de la muerte mi ser sigue siendo para el otro como no ser, como ser negado. Que no puede ser aprehendido como objeto sino es en el campo negativo.

"El poder mágico de la palabra".

Creo ex nihilo cuando punto.

Una vez terminada la obra ésta es ajena a mí: xxx mi poder sobre ella: ella tiene su "ser" propio.

Ya no necesito nada de mí.

Hoja nº 122

Lucha de clases: única solución: toma del poder del proletariado: el proletariado absorbe a todo el pueblo trabajador.

ILEGIBLE (en francés)

Repetir una vez más: el mismo gesto: tocar el vacío. Imaginarse un objeto perdido.

Mi imaginación se ha intensificado tanto que ahora puedo cerrar los ojos y verme con más claridad que antes.

La realidad es huidiza. Para verla es preciso (no es seguro) armarse de un buen número de espejos, aparece tan cambiada que da la sensación de ser falsa (es falsa).

Hoja nº 123

La realidad no es falsa: yo la hago falsa.

La única manera de realizar una verdad es negarla. Mejor: realizarla supone negarla.

La totalidad no existe.

Sí existe la totalización:

totalización: negar el ser a algo que se niega.

Cuando digo:

"quiero abrir la puerta" es que la noto cerrada; si la abro, niego.

Esperando el autobús se produce el cambio.

Hoja nº 124

Hacer dos cosas:

Diferenciar mi yo - aislarlo.

Observarlo con tranquilidad.

Revolución:

Obrero - Materialismo histórico -- Lucha de clases - Conciencia de clase - (xxxxción - Revolución). Estudiante (Burgués) - Materialismo. Burgués - Idealismo - Materialismo histórico.

(Contradicción - Falsedad de la situación)

Lucha de clases ignorada

(psicología-antropología)

Hoja nº 125

elemento orgánico Xxxxx

elemento mecánico Xxxxx

"EL DEFECTO DE LA PINTURA NO ES SER MUDA SINO NO SER CIEGA"

"IL DIFETTO DE LA PITTURA NON É ESSERE MUTA, BENSI NON ES SERE CIECA"

Hoja nº 126

Habitantes del hiperespacio, GIRONITRA

Asaltantes razonables

ESCULENTA (ÍNFULA, GIGAS).

Primer ruido del bosque en el descuido del cerebro silencioso.

"Boleto mágico": cerebro del bosque.

Cesura, recta, cerca: Xxxxxx xxxxx sexo-suelo en el resto quemado.

Eternos acompañantes: RAZÓN Y SEXO. Excluyentes en el espacio, amantes en el tiempo.



Carlos Alcolea clasificando setas

Hoja nº 127

Todo es-CUPIDO

Hoja nº 128

para Baldomero

Carlos

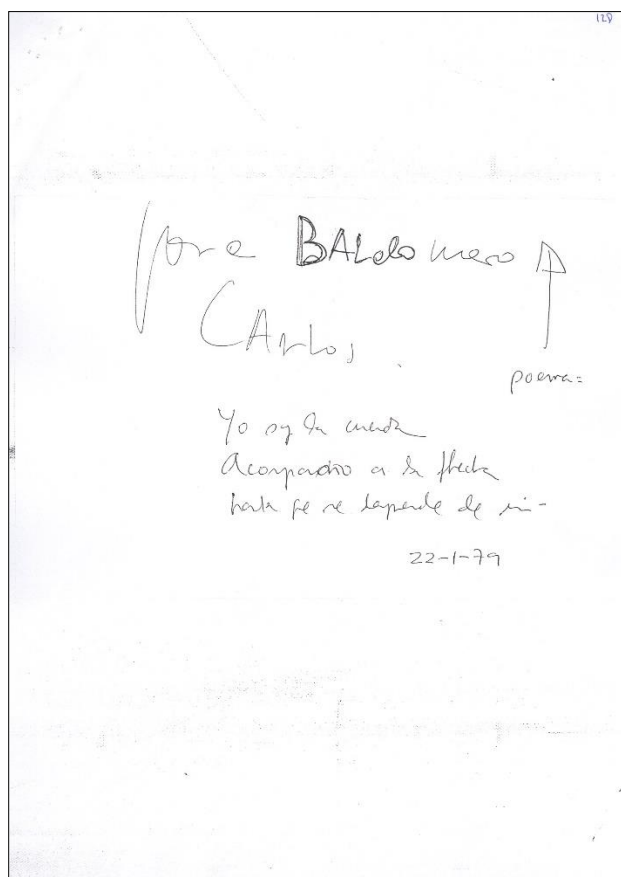
poema:

Yo soy la cuerda

acompañó a la flecha

hasta que se desprende de mí.

22-11-79



Manuscrito inédito. Hoja nº 128

Hoja nº 129

INTENCIÓN INICIAL QUE SE EVANESCE

DESVANECE

DISMINUYE

el cuadro ve

qué es lo que ve el cuadro

Pintor ve

y quien ve la obra ve

el cuadro ve (qué ve) -lo que se ve

EL PRINCIPIO Y EL FIN EXISTEN ENTRE LÍMITES DEL LIENZO.

PENSAR ALGO ES VERLO

PENSAR EN COLOR

EL SENTIDO DE LA REPRESENTACIÓN ES LA NO IDENTIFICACIÓN.

Por fin hay un objeto que ve. ¿Qué ve?

el cuadro es específicamente lo que ve (el ojo mira).

Ver es una situación pasiva -pasional-

el cuadro es una pasión.

Hoja nº 130

Llevo 5 años tensando el arco para disparar una flecha. 22-1-79. C.A.

No pienso que sea posible poder disparar sin arco y sólo notar que la flecha se escapa de los dedos. Siento que la flecha recorre el primer centímetro.

Yo soy la cuerda de un arco.

La tensión de la cuerda en el arco a la flecha en el momento del disparo.

IMAGINACIÓN CREADA

- RENOVACIÓN

- INNOVACIÓN TÉCNICA

REALIDAD VISIBLE SE TRANSFORMA EN REALIDAD VISIBLE.

CONSTRUCCIÓN --- CREACIÓN

EN EL CUADRO

ELEMENTOS FIGURATIVOS QUE DOMINAN O SON DOMINADOS.

SIMBOLISMO

ROMANTICISMO

COLOR - EMOCIÓN

LO ÉPICO - LO VULGAR - LO COTIDIANO – “AMORÓTICO”

COLOR - SISTEMA NERVIOSO

CUADRO - CABEZA - SISTEMA NERVIOSO

NO ESPONTANEIDAD EN LA ESTRUCTURA ESPONTANEIDAD EN LA

PINCELADA ESPONTANEIDAD = CASUALIDAD

ESTÉTICA NO TIENE NADA QUE VER CON LO BONITO O LO FEO

NO SON VALORES PICTÓRICOS

LA P. ES IN-EVITABLE

EL ASPECTO VISUAL

EL PLACER VISUAL

Hoja nº 131

Deslizar la mirada

Hundir la vista

La pintura ve.

Es como si entre la piedra y la badana se deslizara la música.

CUPIDO

Yo soy la cuerda.

Acompaño a la flecha

hasta que se desprende de mí.

Hoja n° 132

SÍ QUE TIENE ALGO.

Verlo

Hoja n° 133

NOTAS DE LOS ENCUENTROS DE PAMPLONA

[frontispicio]

Hoja nº 134

- Pintor argentino, 1946.
- 1968-69. Colaborador del Instituto Di Tella (Buenos Aires).
- 1971. Expone en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
- 1970-1972. Colaborador del C.A.Y.C.
- 1970. Exhibición en el Camden Art Centre (Londres, Gran Bretaña).
- 1972. Bienal de Arte de Colonxxx.

Hoja n° 135

- Publicaciones:

Revista "Pages" (Londres, Gran Bretaña).

Revista "Approchés" (París, Francia).

Revista "D.C." (La Plata, Argentina).

Múltiples (Buenos Aires, Argentina).

Hoja nº 136

Finalidad: intento alcanzar una mayor información del público sobre los últimos movimientos artísticos,

posibilidad de estudios y análisis,

aprovechar al máximo la conexión actual entre los diferentes campos del arte,

coordinar la actividad y orientarla hacia una labor concreta

Hoja nº 137

Principio: "este es un relato verdadero. la Historia va a ser cambiada. el asesino va a ser arrestado. incluso la lógica más pura es una forma de melodrama".

Este niño es. un genio. deseaba huir a través del dolor. por eso bebió... pero a los seis años y medio dejó de beber. entonces va inventándose a sí mismo. el perderse en el mareo es su medio. entonces reinventa los cinco sentidos y su uso para llegar a otro mundo.

nunca mira atrás. aunque sepa hacerlo. no quiere hacerlo.

la música es esencial, no es romántica en sí, pero lo es al contrastarse con la imagen.

el mismo sentido tiene el texto. el 70% corresponde al mismo tipo de desconexión entre música e imagen.

O sea, puede ser que la película no sea sólo para verla; se puede oír la película, se la puede leer.

"si quedara tiempo, entonces no haría falta decir: no queda tiempo. Pero ¿cómo contarle? ¿Cómo puedo decirte?

"usa este niño como un guía en la oscuridad"

"sus términos no son los nuestros, nuestro lenguaje no alcanza a explicar lo que está haciendo" "no busca simpatía, sino cambio"

Por ejemplo: el niño quiere dormir erguido.

está trabajando. busca un cambio de percepción. quiere cambiar todo (es a la vez el lienzo y el pincel, el papel y la pluma) escribe cuando anda.

la ambigüedad del niño no necesita aclararse. El niño es un actor o es realmente la imagen?

Hoja nº 138

FOR EXAMPLE Arakawa / M. Gins

Principio: "Este es un relato verdadero. La historia va a ser cambiada. El asesino va a ser detenido. Incluso la lógica más pura es una forma de melodrama".

Este niño es un genio. Deseaba huir a través del dolor, por eso bebió. Pero a los seis años y medio dejó de beber. Entonces va inventándose a sí mismo. El perderse en el mareo es su medio.

Entonces reinventa los cinco sentidos y su uso. Para llegar a otro mundo. Nunca mira hacia atrás. Aunque sepa hacerlo. No quiere hacerlo.

La música es esencial. No es romántica en sí, pero lo es al contrastarse con la imagen. El mismo sentido tiene el texto. El 70% de éste corresponde al mismo tipo de desconexión entre música e imagen.

O sea, puede ser que la película no sea sólo para verla; se puede oír la película, se la puede leer.

"SI QUEDARA TIEMPO, ENTONCES NO HARTA FALTA DECIR: NO QUEDA TIEMPO. PERO, ¿CÓMO CONTARLO?"

"TOMA ESTE NIÑO COMO UN GIRA EN LA OSCURIDAD"

"SUS TÉRMINOS NO SON LOS NUESTROS; NUESTRO LENGUAJE NO ALCANZA A EXPLICAR LO QUE ESTÁ HACIENDO"

"NO BUSCA QUE SE LE COMPRENDA, SINO CAMBIO"

Por ejemplo: el niño quiere dormir erguido. Está trabajando. Busca un cambio de percepción. Quiere cambiar todo (es a la vez el lienzo y el pincel, el papel y la pluma: escribe cuando anda.) Su ambigüedad no necesita aclararse. El niño ¿es un actor, o es realmente la imagen? En la cabina telefónica: el niño ejercita y descubre su memoria: al principio es un borracho. Luego desarrolla su juego en el parque. *Ve otros niños, pero él es ya un*

viejo. Quiere inventar su acción. (Columpia una mata de hierba, ejercita sus ojos, se'
desliza por el tobogán...)

SU SONRISA ERA UN ARMA SECRETA. PUEDE VOLVER A SER.

Arakawa / M. Gins / Pamplona 24 de junio. 1972

Hoja nº 139

- Este niño es un genio. Él deseaba escapar a través del dolor. Por eso bebió. Pero a los seis años y medio dejó de beber.

- Entonces va inventándose a sí mismo. Más o menos el hecho de DISINEESS (alelamiento) es su medio.

- Entonces vuelve a inventar los 5 sentidos y su uso.

Para llegar a otro mundo. Nunca mira atrás. Aunque sepa hacerlo. No quiere.

MÚSICA es parte esencial. Música no es romántica en sí, pero lo es al contrastarse con lo contrario. Este es el sentido del texto.

Hoja nº 140

El 70% del texto es un aislamiento música / imagen.

Puede ser que la película no sea sólo para verla --- es para oírla, tocarla...

Is there would be time left then there would be no need to say there is no time left. But
how to tell.

Use this e hild as lightning rod.

His terns are not outs, there is no way in or language to explain this what he is doing. He
does not look for sympathy but sas change.

Hoja nº 141

El niño quiere dormir de pie.

Está trabajando. - Busca un cambio de percepción -- quiere cambiar todo. - Es el lienzo y el pincel (o la pluma y el papel).

Escribe sobre el papel cuando anda.

Algo clásico pero nuevo.

El texto aclara, no la viste.

La visión es múltiple.

La confusión es estable (no necesita aclararse) - el niño es un actor o bien es realmente xx su problema.

Hoja nº 142

Música - primero se escucha una música (el niño) luego otra y luego xxxx.

En la cabina telefónica xxxx xxxx usadas antes y mezcladas. Ejercita su memoria:

1.º sólo bebe = su amigo es un borracho.

2.º desarrolla su juego - su campo de acción - ve los niños, pero él es ya un viejo. Quiere
xxxxx su acción. Quiere aprender - xxxx una maceta.

No me gusta (xxxxxxx).

Su sonrisa era un arma secreta - puede *ser de nuevo*.

Hoja nº 143

En la cabina telefónica: el niño ejercita y descubre su memoria: al principio es un borracho. luego desarrolla su juego en el parque. ve otros niños, pero él es ya un viejo. quiere inventar su acción. (columpia una mata de hierba). ejercita sus ojos, se desliza por el tobogán...).

Su sonrisa era un arma secreta. puede volver a ser.

Hoja nº 144

La Realización de los Encuentros responde al intento de hacer viable en España un planteamiento correcto del actual estado de la vanguardia artística en los diferentes campos de investigación.

Hoja n° 145

Why Not

(Une serenade d'ecologie eschatologique)

Hoja nº 146

Toda afirmación puede ser creadora en un contexto dado
No hermetismo.

La injerencia viene de una zona de controversia exterior al arte.
Escepticismo.

La tensión creada hace unos años en el centro mismo de la investigación artística responde a una negación del hermetismo en que se movía. Se trata de una apertura, mayor poco a poco, del planteamiento estético a zonas de trabajo científico en cierto modo marginadas hasta ahora.

Continuamente se produce la asimilación de los últimos estudios sobre lingüística (Byer, Borthes, Chomsky).

Hoja n° 147

"Une teané de l'emotion qui affirme le caracteres siquisient despaitis emotifs doit cherches cette signification dans la conscience elle-mame".

Hoja n° 37, Esquisse... SARTRE

"L'emotion es une xxxx maniere d'aprehender le monde".

Hoja n° 39.

"Monfe egi" (ACTION) - "Monde audiene" (COLERE)

Hoja n° 40.

IRREFLEXION - conciencia du Monde.

REFLEXION - resouxxx...

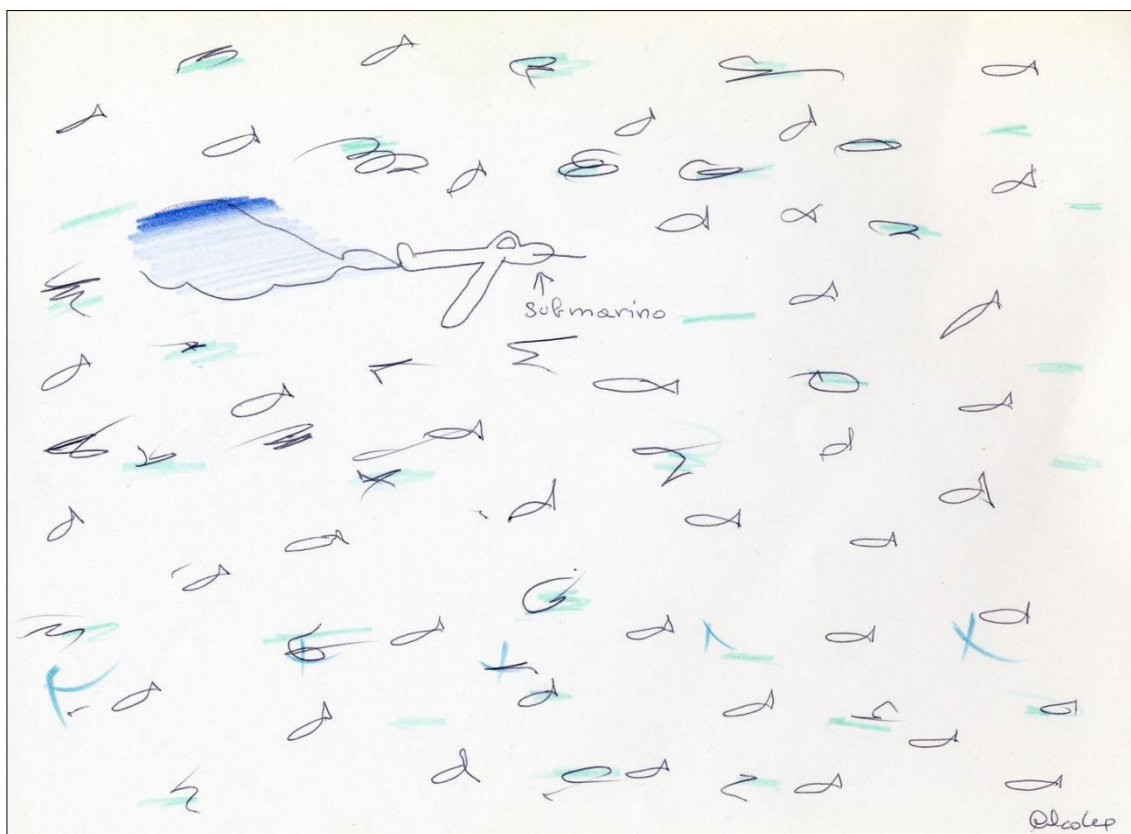
Action. Reflectie.

exentes l'action irreflectie) en una considerant plus l'objets agi.

mais il est possible d' actuar non reflecti (...)

Hoja n° 148

UNA BOCA DE PEZ
(LA BOCA DE UN PEZ)
QUE TURBA EL ESPEJISMO.



Animales salvajes, animales domésticos (ca. 1873). Bolígrafo y lápiz de color/papel. 15 x 21 cm.

Hoja n°149

1.º. La belleza.- La parte del cuerpo humano deseable.

TÁCTIL

ORAL

Hormigueo.

Coreggio "Noli me tangere".

Todo es pintable.

Hoja nº 150

- ética de la estética (valoración de la estética de Colello).
- política como ética.
- ética como justificación.

La falta de necesidad de justificarse en lo bello. Lo bello me produce placer.

Lo bello es biológico.

Lo bello es anticonceptual.

Hoja nº 151

¿Es Vd. consciente del acto pictórico?

¿Le gustaría dominar el acto pictórico?

¿Le gustaría conocer sus gustos artísticos?

¿Y su sentido?

¿Ha pintado por xxxriento (la cantidad de sentidos).

¿Si lo ha hecho, le parece bien?

Hoja nº 152

On se rendra compte en lisant la table des matières de la circularité de la pensée prisonnière de Pespace qui sépzre le silence de la mort et au centre duquel, tapi et meurtrie, s'affirme le pouvoir créateur.

y cómo ir a chicago si han cerrado las autopistas.

al mar al mar en paquebote, río san lorenzo arriba.

Dans le monde actuel, la visée créatrice de cette totalité (totalité créatrice) doit lier dans une même signification l'érotisme et la science, la limite des sens et celle de la raison. p. 34.

Hoja nº 153

El último poema para mí. Oh dioses de lo casual, vosotros/que/queréis la ruina de
nuestros amantes!!

Entre nuestros colrs-colores,

el final de un estreno fantástico.

Hoja n.º 154

El color unicapa

(1) La coherencia en el color como descripción de un ambiente no como detalles que forzosamente se tienen que unir porque están dentro de un mismo cuadro.

(2) Falta de contrastes bruscos y desvanecidos violentos, este tío es capaz de creer que un ambiente no se consigue por una serie sucesiva de trucos o engaños sino en la “mediatez” sugestiva del color en la forma.

Aquí estamos de acuerdo en la necesidad de encontrar un UNO no disociado-conductor o juego o moral.

UNO - SINGULAR - UNIVERSAL - PARTICULAR ESENCIA – BASE

Hoja nº 155

"QVOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT
PALMA REVERENTER ABSOLVIT
DEOQ. DICAVIT OPUS"

70-76

Hoja nº 156

Ser vago y encima tener que trabajar excita. V. N.

Una vez tuve un amigo y curiosamente pensaba en ello.

Hoja nº 157

TODO DEBE SER M. D. A

M. D. NO DEBE SER TODO O

Debe ser

Y no: escupir.

Hoja nº 158

-Sobre Duchamp

(1) Insistir en lo oblicuo de ciertas tendencias.

No afirmatividad de lo universal.

Los mecanismos diferenciados son privilegiados al máximo.

Receptividad subjetivizada y emisión objetiva.

ACOPLAMIENTO INDIFERENTE.

Falta de relevancia o poco desinterés del acontecimiento.

MUTACIONES = APLICACIÓN PUNTUAL DE LAS VARIANTES LOCALES.

CARÁCTER

EMOCIONAL DE LAS DIFERENTES APARICIONES.

- CAMUFLAJES.

SIMPATÍA o capacidad de ser AFECTADO.

EMULSIÓN

VOCABULARIO "DUCHAMP": EXCESOS Y MEDIATIZACIÓN. MODIFICACIÓN

DE LOS

PROGRAMAS ESTÉTICOS.

Hoja nº 159

La ciega venciana: el tacto de(l) cristal

Hoja nº 160

EXTENDER LA IDEA DE FORMA VISIBLE. Conceptos pintura.

Calcular la relación

Stock - producción - consumo.

La ciega veneciana.

Hoja nº 161

Ya es todo M. D.

Hoja nº 162

"Se repite porque no se escucha"

SÍNTESIS ASIMÉTRICA DE LO SENSIBLE

Imagen - Sinergia y xxxx Retorno

(Metamorfosis integral)

NUMEN

DIFERENCIA

DIVERSO

FENÓMENO

Corriente

idea

H

S (M.P.)

D

Matemática

Biología

Allot, Swift... L. C.

Fluido

imagen

Hoja nº 163

	CORRIENTE	IDEA
H	(S)	D
	MATEMÁTICA	
	BIOLOGÍA	
Allot, S...	L. C.	ALICIA
	FLUIDO	IMAGEN
IDEA	CORRIENTE	
FLUIDO	IMAGEN	

Hoja n.ºs. 164-167

EL AGUA Y LA PINTURA

Como líquido que es, el agua siempre ha tentado a los intérpretes. La ensoñación amniótica de un mundo primitivo e inconsciente. El análisis minucioso de algunos datos deforma lo que de tenue hay en ella. Amontonamientos simbólicos disueltos toscamente. Agua turbia e impotable. No es esto...

Un paisaje marea. También el vino embriaga. La bruma costera nos esconde los zarpazos de las olas. Mientras alguien se ahoga en su llanto, el Ródano continua fluyendo.

Una mirada atenta intenta fijar las emociones. Humor salado, el mar del ojo, que protege la imagen antes del siguiente parpadeo. ¿Es posible repetir hasta la saciedad lo mismo? La mano se encargará de evitarlo. Hay que olvidar, cerrar los ojos y empezar todo de nuevo. El agua tienta al pincel. Es un .MUNDO SIN MAPA en el que fluidos de diversa índole se organizan paulatinamente ajustando su densidad a la vista. Graduación calculada de partículas en suspensión. El riesgo está asegurado.

Mundo sin mapa como «paisaje» en el que lentamente se depositan los líquidos. El agua borra las pistas. Tampoco hay recorridos (Narciso hubiera podido ser Alicia de haberse zambullido. Eligió el aburrimiento). Física discontinua que tamiza los líquidos hasta la transparencia. Sobre la tensión del vapor controlada emergen zonas liquidadas por contacto.

Vamos a tratar a la Pintura como *AGUA ADHESIVA*: una delgada película en estado de suspensión que se somete a *un* proceso controlado de estabilización. El Agua adhesiva posee la virtud de que, tras su evaporación real, los elementos en suspensión continúen a pesar de las dificultades que se presenten. Como la morrena de un glaciar. Y es que el agua sufre mutaciones estables. Si no hay mapa la única salida es deambular a secas, porque existen diferencias entre el Agua «a secas» y el Agua Adhesiva. Alúd que retoca la tectónica. Mutaciones que son reversibles y por lo tanto condicionadas desde exterior; no son agentes de sus propios cambios. Sólo son necesarias.

Un mapa acuático tendría que ser forzosamente un mapa en tres dimensiones. Cualquier molécula exigiría su posición exacta. Pero al mismo tiempo es necesario, lo sería, en

más dimensiones, *describiendo* puntualmente el recorrido de sus mutaciones y desplazamientos.

El mapa pictórico es posible en cada cuadro. Tantos mapas como cuadros. El Agua Adhesiva tiene la ventaja de que su agente es inmediato, siempre es capaz de una mutación más; en cualquier dirección; todo puede acabar en una alfombra. Y esto sin perder intensidad. Se puede, por lo tanto, pensar que el Agua, en la liquidez de la Pintura, reconoce la constante oblicua del deslizamiento. Como en una carrera de obstáculos.

Sea fuente, cascada o laguna, estanque o laguna, salada o dulce, lago o catarata... el agua en la pintura necesita adherirse a otras ideas. Su expresividad depende de la forma en que «toma cuerpo», se licúa.

Llegado el momento, un mar lejano es tan sólo el pretexto para una bacanal, donde el vino -vides, copas, cuerpos.- liquidan la esencia, dejándose arrastrar sin referencia a una embriaguez en la abundancia y el abandono. Sin embargo hay algo que hace permeable la idea: el contacto con el color. Si el ser incolora forma parte de la naturaleza del agua, aquí ya no hay agua. Hay pintura. Líquidos bombeados incesantemente a la superficie. Desde el interior algo emerge: el color se añade al agua. El nio que mea es Baco «al otro lado del espejo». Los pliegues son arrugas civilizadas. El velero fondeado, una invitación a surcar los mares. «... empezar de nuevo, desde el principio».

La conciencia no da crédito a su eje. La pintura la rescata. «All senses» en acción. Conciencia en este momento: percepción relajada. Bostezo y haraganeo que acusan ciertas debilidades: dibujo de sus fallos.

En un siglo la escena ha ido quedándose vacía: Baco solitario, casi Narciso. Gran confusión. Entre el grupo y la nada: ser sólo. Autorretrato del agua. Sano o enfermo, Baco muestra síntomas de resaca. Todo ha pasado. Es difícil mantenerse en pie: tan sólo de cintura para arriba. Turbulencias permeables en las que Narciso se entretiene escarbando en el agua, ajeno al peligro de la profundidad. De esas *aguas permeables* (vomitadas) que se agitan únicamente por el reflejo, emerge lo real, en tanto que en fondo descansa el gesto original, la razón de «ser pintado» por una imagen anclada. Si Baco se apoya en su preceptor, Narciso se aleja sin saberlo: a punto de ahogarse, muta. La pintura devuelve la imagen del ahogado.

El agua salvaje (crispada, arbolada, gruesa...) lo engulle todo. Se acepta la realidad de un mar «proceloso». El peligro de una pintura agitada por los fantasmas de la lejanía. Un punto en lontananza se escurre hasta la perdición del náufrago: canibalismo del agua devorando los líquidos que la producen. ¿No será ese punto de fuga el mismo velero que tentaba a la aventura? También permeable, este agua salvaje se muestra dérmica y zozobante. Músculos tensos debilitados por el esfuerzo. Viaje al Infierno de los infelices aventureros. Aquí el agua ya no es un pretexto. Es el protagonista de la pintura. El mar amenaza con tragárselo todo. No es ni metafórica, ni poética: es una máquina molecular que ya no refleja, desencajada. ¿Cómo calmar semejante agitación?

Retener, contener. *Agua de gravedad*. ¿Domar? Pintar un estanque de agua pesada: reconciliación del ojo y la pintura. Tregua del llanto. Lágrima pendiente de la oportunidad del humor. Agua cromática, dulce, potable, influyente. De su interior sacamos los datos de la pintura: planicie en equilibrio extensivo. Emulsión o líquido antes de concretarse en agua. Tomar por sorpresa el lienzo. Reflejo del ojo atento, el color. Sedimentos calibrados con paciencia. Divagar de la mano en movimientos estudiados sobre la escasa materia. El agua desempeña un papel sin arrugas (las ondas concéntricas son ajenas a lo vegetal -el paisaje no escamotea detalles-). El ruido se amortigua en tonos cada vez más rápidos. Lo cercano emigra al fondo, sospechando que es ahí donde están anclados los sifones que impermeabilizan el Agua Adhesiva.

Se acabó ese murmullo del paisaje, el estruendo del mar agitado. La idea se recompone. Ahora el paisaje, pura fuga, choca con el ojo y descubre el parpadeo. Los nervios rielan las aguas impermeabilizándolas, al tiempo que vibra la sensación abrochada en el ojal de la puerta. El agua es una condición que, iluminada por el fuego, permanece en silencio cerca de un cuerpo encerrado en su anonimato. Sólo el ojo, a lo lejos, roba sensaciones no penalizadas: es un mirón. El agua ha completado su trayectoria. No ha fluido ni estancado. SE HA IMPERMEABILIZADO. AGUA IMPERMEABLE.

Hoja nº 168

Xxxx rápidos. Lo cercano emigra al fondo, sospechando que es ahí donde están anclados los sifones que impermeabilizan el Agua Adhesiva.

Se acabó ese murmullo del paisaje, el estruendo del mar agitado. La idea se recompone. Ahora el paisaje, convertido en huidizo, choca con el ojo y descubre el párpado. Los nervios rielan las aguas impermeabilizándolas, al tiempo que vibra la sensación abrocharía en el ojal de la puerta. El agua minada

Hoja nº 169

Tiene la ventaja de pasar desapercibido: viaja, escribe, juega al ajedrez, muta, «HACE QUE NO HACE NADA». No se lo cuenta a casi nadie, pero de vez en cuando aparece algo: un síntoma. No manipula los signos. Sus pretendidos juegos de palabras es pura timidez: ¿para qué agobiar a la gente con Marcel Duchamp, si se puede ser Marchand du Sel o Rose Sélavy...? Y si le acusan de no pintar es por ignorancia. Ingres, Courbet... son estudiados detenidamente y sin el menor pudor. El erotismo lo tienta constantemente: «es la cosa más común...». Precisamente es Courbet el que lo lanza a la nueva obra: ETANT DONNÉS. «El origen del Mundo» de Courbet lo trabaja constantemente. Se convierte en otra Dulcinea, otra mujer anónima, pero esta vez y de forma extraña el exterior es el interior. El ojo debe acostumbrarse rápidamente a no privilegiar ninguna sensación. Su compleja realización es casi el testamento de Duchamp. Se compone de agua impermeable, bosquecillo en penumbra, cuerpo desalojado... pero está claro que es una nueva máquina lo que tenemos delante de nosotros: máquina que funciona sin exteriorizarse porque no tiene interior: visible pero a condición de no retener la imagen, secreta, silenciosa.

YA NUNCA VOLVERÁ A SER 1913, ALGÚN DÍA...

Hoja nº 170

CON DUCHAMP

D. CONCISO - POCAS PALABRAS

HABLAR POCO.

(Hacer entrevistas).

FALTA DE OBRA. MEJOR

APROVECHAR LA OCASIÓN.

D. MUTA. BAJA, VE, CONJUGA

D. CON MUEVE CAMBIO

CON "C'EST UN"

170

/ CON DUCHAMP.

D. CONCISO - Pocas PALABRAS.

HABLAR poco.
(Hacer enhebrista)

FALTA DE OBRA. MEJOR
APROVECHAR LA OCA¹SION.

D. M¹TA. BAJA, VE. CONJUGA

D. CON NUEVE CAMBIO.

CON 'C'EST UN'

Hoja nº 171

SIN DUCHAMP

SINCRÓNICO (D)

DIVERTIDO

D. nació en....

Hoja nº 172

Duchamp nació cerca, pintó un poco, le gustaba divertirse y ahora se xxxx y se atrevió a...

Háblale francés.

Hoja nº 173

Si el humor produce, *consumirlo es un* compromiso.

C. D.

Montar el texto sobre lo que se ve...

Hoja nº 174

BAJANDO LAS ESCALERAS DE LA SALA.

-UNA TOMA GENERAL DE LA EXPOSICIÓN (DE LA ZONA DEL GRAN VIDRIO Y AL FONDO EL DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA). SENSACIÓN DE BATALLA AL MISMO TIEMPO QUE APARECEN TÍTULOS CRÉDITOS...

-II TOMA: PRIMERAS OBRAS PERO DE FORMA GENERAL Y FIJA.

-III TOMA: DESNUDO BAJANDO LA ESCALERA Y DESLIZARSE HACIA EL GRAN VIDRIO.

-IV TOMA: DOCUMENTACIÓN, ESCRITOS, ÓPTICA, READY MADES...

-V TOMA: ETANT DONNÉS.

-FINAL: AJEDREZ

Hoja nº 175

Yo llamaría AGUA ADHESIVA a la PINTURA y VV. Una delgada película en estado de suspensión que se somete a un proceso controlado de estabilización. Esta agua favorece, tras su evaporación, el que los elementos en suspensión continúen su fluir a pesar de las dificultades que se le presenten. Sería como la morrena de un glaciar. Y es que el agua sufre metamorfosis estables. Un mundo sin Mapa, sorpresivo. Alud que retoque la tectónica. Metamorfosis que son reversibles y por lo tanto condicionadas desde su exterior; no son agentes de sus propios cambios. Sólo cuando son necesarias.

Un mapa acuático sería un mapa 3D. Cualquier molécula exigiría su posición exacta. Pero al mismo tiempo es necesario, lo sería, en más dimensiones, al presentar puntualmente cualquiera de sus metamorfosis.

El mapa pictórico es posible en cada cuadro. Tantos mapas como cuadros. El agua adhesiva tiene la ventaja de que su agente es inmediato. El agua adhesiva, como líquido, siempre es capaz de un cambio más. En cualquier sentido. (Se puede hacer una alfombra).

Sea fuente, cascada, estanque o laguna, salada o dulce, lago o catarata... el agua en la pintura necesita pegarse a otras ideas. Llegado el momento, un mar lejano es tan sólo un pretexto para una escena báquica, donde el vino, las vides, copas y cuerpos meando o durmiendo... licúan la esencia, dejándose arrastrar sin referencia palpable a una embriaguez en la abundancia y el abandono.

La conciencia no da crédito a su naturaleza. La pintura la rescata. «All senses» en acción. Conciencia en este momento: percepción relajada. Bostezo y haraganeo que acusan ciertas debilidades: dibujo de sus fallos.

Turbulencias permeables (XVIII): Narciso. Baco festivo-Baco solitario. Entre el grupo y la nada; ser-solo. En un siglo la escena ha ido quedándose vacía. Lo mitológico se convierte en autorretrato del líquido: sano o enfermo; Baco nos demuestra su resaca: paisaje interior o mar de fondo. Es difícil mantenerse en pie: tan sólo de cintura para arriba (Piscina).

Hoja nº 176

El agua y la pintura

Sin temor a generalizar y para no caer en la necesidad de elaborar una clasificación causada e incompleta - LÍQUIDOS Y PINTURA (FLUIDOS, DISOLUCIONES, HUMOR).

Se evita intencionalmente definir, plantear problemas mitológicos (si no son explícitos en el cuadro), psicológicos, xxxméticos...

UN MUNDO SIN MAPAS

(LIENZO Y JARDINERÍA DE SUPERFICIE.)

TIZIANO (BACANAL) - VINO. LÍQUIDOS Y HORTICULTURA - PRODUCCIÓN Y CADENA ALEGÓRICA (A. D. o S.)

MONET (WATER LILIS) - LÍQUIDOS Y JARDINERÍA (A. D.) GERICAULT (A. S.).

TENEBRISMO DEL MAR. MUERTE.

Hoja nº 177

Pero se ha de añadir que en sí la pintura es líquido y debe permanecer siempre en estado de alerta.

1. El líquido tienta al pincel. Un paisaje nos marea. También el vino. La costa brumosa nos esconde los zarpazos de las olas. Mientras alguien se ahoga en su llanto, el Ródano continúa fluyendo.

Una mirada atenta intenta fijar las emociones. Un humor salado, el mar del ojo, protege la imagen antes del siguiente parpadeo. Es posible repetir hasta la saciedad este mecanismo? La mano se encargará de evitarlo. Hay que olvidar cerrar los ojos y empezar todo de nuevo.

El paisaje del vino: vid, uvas, cuba, jarra, copa.

Unas gotas de sangre se pliegan, coagulan xxxx cuerpos bélicos. Fluidos de diversa índole se organizan paulatinamente ajustando su densidad a la vista. Es un mundo sin mapa. Ha corrido un río sangre.

2. Plantear el problema no es necesario, pero sí el apartarlo de interpretaciones y cientifismos inútiles. Simbología y psicología en principio. Poco a poco iremos detectando los abusos de la lingüística, historia...

3. Es el paisaje el continente del agua en el que se superponen otros líquidos. Sobre la tensión del vapor controlada, emergen zonas liquidadas por el contacto.

Del líquido al agua - FÍSICA DISCONTINUA

El problema es que al aplicar en pintura (la representación como tono) el agua aparece hacia arriba y abajo. Vertical y plana.

Hoja nº 178

M. D.

AZAR EN CONSERVA

1. Referencias.
2. Roturas.
3. Anarquía.
4. Lenguaje.
5. Ausencia de obra. Síntomas.

Hoja nº 179

DUCHAMP - ETANT DONNÉS.

(AISLAR) (Agua impermeable)

TENSIÓN DEL VAPOR CONTROLADO.

- AGUA ADHESIVA (delgada película - pintura)

silencio, estanque, laguna. W. L.

agua de retención. MONET

agua de gravidez. MONET

turbulencias Baco (Narciso)

permeabilidad TIZIANO y CARAVAGGIO

- Aguas salvajes Gericault - M.

- Aguas capturadas Etant Donnés.

Paisaje - Ríos y costas a la inversa. Lagos y mares. Océanos.

Raxxx invertido (corrientes).

mansas, claras y turbias.

Al vino lo llamaré agua adhesiva

Hoja nº 180

Todo comienza alrededor de. 1913. También la 1.ª Guerra Mundial. Hay que correr el riesgo de la batalla.

Dulcinea (mujer anónima), los jugadores de ajedrez, casados o solteros, vírgenes, rey o reina. Todo cerca del vórtice que amenaza con acelerar el esfuerzo del ojo. La mano acierta lentamente a desmontar la maquinaria de paz. La rueda del molino se hace bélica y los desnudos son prófugos. Rápidos y vírgenes, atravesando veloces el campo de batalla.

No hay duda esto va a producir algo revulsivo: «Desnudo bajando una escalera». Ha costado mucho llegar hasta aquí. Duchamp no desaprovecha la ocasión. Surgen pequeños inconvenientes. Decide mandar el cuadro a un viaje de placer. Es el año 1913: Nueva York, el Armory Show. La vanguardia se prepara en retaguardia. Se retrasa el ataque. Hay que pensárselo bien. Las nuevas máquinas ya no serán tan frágiles. Las roturas acoplan lentamente sus conexiones en el fondo. Se restañan las heridas. La guerra ha terminado. Quedan las ruinas, cuerpos heridos, cristales rotos...

«La mariée...» recoge en su delgado interior, una vez desnudada, los restos de la antigua maquinaria y les busca nuevas direcciones de funcionamiento. Piñones, ruedas, gendarmes, jefes de estación, punto de fuga, estabilizador... Todo recompuesto, diferente. En su obsesión por la máquina. Duchamp normaliza el engranaje y cristaliza la línea de transmisión. «Retraso en cristal, o poema en prosa o escupidera de plata» lo subtitula. «Escultura musical: sonidos continuos emitidos desde diferentes puntos formando una escultura sonora que dura»... cerebralidad. «Erratum musical». En la línea del horizonte se vislumbra el deambular de los pretendientes. La obra es anotada meticulosamente por Rose Sélavy. La cronología es variable, continua. Como siempre el trabajo de Duchamp es un deslizamiento rugoso.

Hoja nº 181

La cronología de Duchamp son tres bloques engarzados en detalladas descripciones de su idea de la Pintura. Una fuga lineal enmascarada en la ausencia de obra. Pretendida pereza, perchero del que constantemente le han colgado sus detractores. Pero la verdad es que regularmente, en períodos dilatados de reflexión y análisis, han saltado, como hongos nucleares, los goznes de su trabajo.

Haciéndolos coincidir con dos guerras y su muerte (en la que pensó lo menos posible). 1912, desnudo... 1913-1936... Gran Vidrio. 1946-1966 Etant Donnes. Pero estos datos están constantemente atravesados por anotaciones meticulosas en espiral que hacen imperceptible el momento de coagulación. Trabajar poco, pero anotar todo esto.

Hoja nº 182

Duchamp: persona cordial, de constante buen humor, amigo de sus amigos, claro, y que con la mejor intención provocó a los mirones a pintar para los otros mirones. Trashumante oceánico, segundo Colón en el siglo XX. La Colonia de la Pintura: Belle Heleine. Inunde la acción.

Hoja nº 183

DUCHAMP

(1) 1913 - Armory Show y 1ª Guerra Mundial.

La máquina bélica se pasea por las calles.

- Aspecto continuo de la obsesión

Desnudo 1, 2, 3, 4, n.

- Cansancio y abandono de la Pintura: RAZONES Y EXCUSAS.

- TRABAJO OCULTO: TIMIDEZ. FALTA DE OBRA. COMERCIANTE.

FINAL - (El Grupo).

Hoja nº 184

HAY TRES PILARES:

- (1) NU...
- (2) GRAND VERRE.
- (3) ETANT DONNES...

(1) Es difícil pintar una botella y no morir bajando desnudo una escalera, ser casada y despojarla del vestido por los pretendientes, que incluso se atreven a mirar por el ojo de la cerradura.

1912-1969

Hoja nº 185

(2) Es transparente aquello que nos deja ver: el agujero (vano) el hueco de la escalera. Por ahí ve el ojo, mira. ¿Has visto? No. Pues vuelve de nuevo. Rose.

(3) Escribir es ejercitar el pulso hasta el agotamiento. R. M.

(4) Un pensamiento individual es xxx anárquico funcionario. Sellar todo lo que ves. La política no funciona sin sellos, correos y teléfonos.

Hoja nº 186

-- Pharmacia y Selavy.

¿Cómo desnudo acercarse a una Reina? Peón Veloz. Juego? Ajedrez eterno.

Tablas.

Hoja nº 187

Narciso se entretiene escarbando en el agua, ajeno al peligro oculto. De esas *aguas permeables agitadas* únicamente por el reflejo, emerge lo real en tanto que en lo más profundo subyace el gesto original, la razón de «ser pintado» por una imagen anclada. Si Baco se apoya en su preceptor Narciso se aleja sin saberlo: a punto de ahogarse, emerge metamorfoseado.

El agua salvaje (crispada, arbolada, gruesa...) lo engulle todo. Gericault acepta la realidad de un mar «proceloso». El peligro de una pintura agitada por los fantasmas de la lejanía. Un punto en lontananza se escurre hacia la perdición del naufrago: canibalismo del agua devorando los líquidos que la producen. También permeable, dérmica, zozobranante. Músculos tensos y debilitados por el esfuerzo. Viaje a los Infiernos de infelices aventureros. Aquí el Mar ya no es pretexto. Es el protagonista de la Pintura. El agua amenaza con engullir todo. No es ni metafórica, ni poética: es una máquina molecular que ya no refleja: es su expresión más desencajada. ¿Cómo calmar semejante agitación?

Retener, contener. *Agua de gravedad*. ¿Domar? Pintar un estanque de agua pesada: Monet reconcilia el ojo y el agua, hace de ésta una paleta cromática, dulce, potable, influyente. De su interior sacamos los datos de la Pintura: planicie en equilibrio extensivo. Emulsión o líquido antes de concretarse en agua. Tomar por sorpresa el lienzo. Reflejo del ojo atento, el color. Sedimentos calibrados pacientemente. Divagar de la mano en movimientos estudiados sobre la escasa materia. El agua desempeña un papel sin arrugas. El ruido se amortigua en tonos cada vez más rápidos. Lo cercano emigra al fondo sospechando que es ahí donde están anclados los sifones que impermeabilizan el Agua Adhesiva.

Se acabó ese murmullo del paisaje, el estruendo de la mar agitada; la idea se recompone. El agua es una condición, que iluminada por el fuego, permanece en silencio cerca de un cuerpo encerrado en su anonimato. Sólo el ojo, en su lejanía, roba sensaciones no penalizadas: es el mirón. El agua ha completado su trayectoria. No ha fluido, ni se ha estancado: SE HA IMPERMEABILIZADO.

Hoja nº 188

SI PUDIERA ESCRIBIR Y CONSERVAR LA SERENIDAD EN LA CABEZA
ESPERANDO LA LLEGADA DEL SENTIDO!

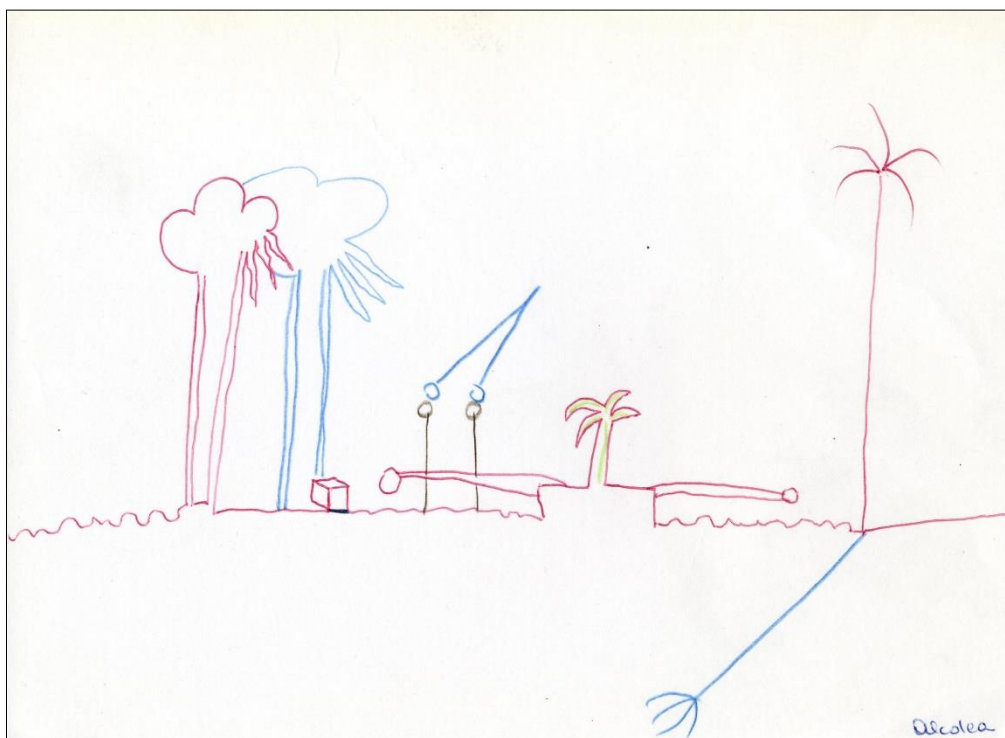
AHÍ VEO LAS PALABRAS QUE SE DESLIZAN JUNTO A MIS DEDOS Y NO PUEDO
RESISTIR LA IDEA DE DESDOBLAR LA ACCIÓN PARA PODER PASAR A UNA
ZONA MÁS INSEGURA.

NO ES LO MISMO SENTIR ESTO CUANDO EL SENTIDO DE ESTAR FORZADO A
ADMITIR UN PARALELISMO QUE CUANDO EL AGOTAMIENTO PRODUCE EN
EL FLUIR DE LAS PALABRAS UN AGLUTINAMIENTO ENFERMIZO.

ME EXPRESO MAL
POSEO CIERTA TORPEZA QUE ADEMÁS NO PUEDO EXPLOTAR
LA MISMA SENSACIÓN QUE CUANDO SE FIJA MUCHO LA VISTA
LA SENSACIÓN CONTRARIA QUE EXPERIMENTO CUANDO LEO

Hoja n° 189

ALGO MÁS MUCHO PARA POCO ARROZ.



Animales salvajes, animales domésticos (ca.1973). Bolígrafo y lápiz de color/papel. 15 x 21 cm. c. u.

Hoja nº 190

Escondido de ti,
y para que no me reconozcas, escribo:
«Ya estamos lejos de aquellos ejes».
Corregir no es sensato ahora.
Tengo la cabeza como tú querías: después.
Invasado.

SÉ QUE HAY MEJORES ALMOHADAS. INCLUSO
TENGO NOTICIAS DE QUE TODAS LO SON.
A TI TE RESERVO EL ÚLTIMO ROCE.
(CUANDO YA NO SE SABE SI EL PELO
ES TU ALMA Y LOS HILOS TEJIDOS PARPA-
DEAN EN TU SIEN).

¡DORMIR! (¡PERO QUIÉN PUEDE!)

Escondido de ti,
y pare que no me reconocas, escribo:
"Ya estamos lejos de aquellos ojos"
Corregir no es tentado ahora
Tengo la cabeza como tu guerra: después.
(Invidio).

X SE PUE HAY MEJORES ALMOHADAJ. INCLUSO
TENGO NOTICIAS DE QUE TODAS LO SON.
A TI TE RESERVO EL ULTIMO ROOF.
(CUANDO YA NO SE SABE SI EL PELO
ES TU ALMA Y LOS HILOS TEJIDOS PARPA-
DEAN EN TU SIEN).

¡DORMIR! ¡PERO QUIEN PUEDE!

Hoja n° 191

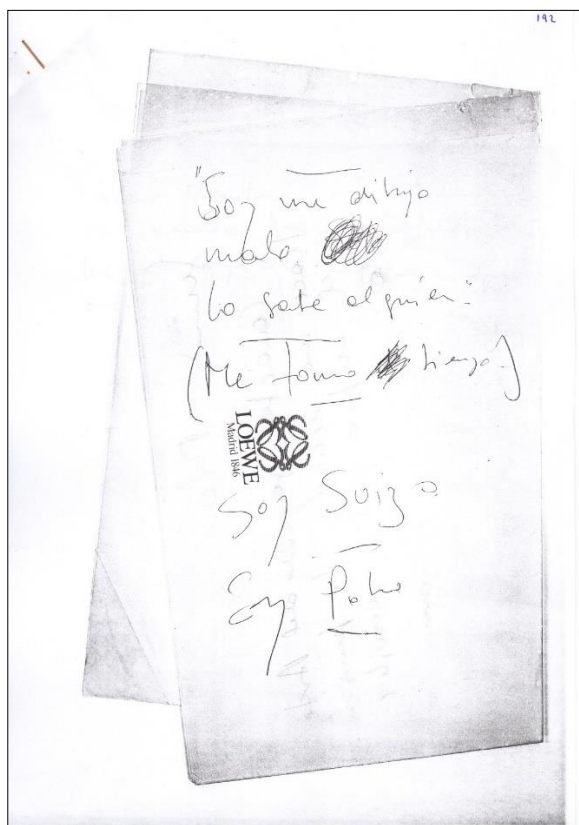
No siento pintar. Siento lo que pinto. JAO

Hoja nº 192

«Soy un dibujo
malo.
Lo sabe alguien»

(Me tomo tiempo)

Soy suizo
Soy pobre



Manuscrito inédito. Hoja nº 192

Hoja nº 193

Mirar dentro.

Mi mano hace pintura y he conseguido algo que antes no tenía.

Hoja n° 194

Señor Dios:

El carácter sagrado del Arte hace más delicada la función del crítico y Vd. envilece esto

Hoja nº 195

Escribir sobre este problema de tozudez me ha tentado siempre. La torpeza es un gran aliado de la pintura y le debemos agradecer su prudencia. Al final todo parece fácil y esto es agradable. No en vano es en esta dificultad para pintar donde se esconde el cuadro. Lo otro ya lo sabíamos, pintar.

195

Escribir sobre este problema ~~mamamamamamamamamamam~~ de tozudez me ha tentado siempre. La torpeza es un gran aliado de la pintura y le debemos agradecer su prudencia. Al final todo parece fácil y esto es agradable. No en vano es en esta dificultad para pintar donde se esconde el cuadro. Lo otro ya lo sabíamos, pintar.

Mecanografiado inédito. Hoja nº 195

Hoja nº 196

Exhibirse a sí mismo como emisor del XXX Exhibir al mensaje-señal autorreflexivo

Exhibir al receptor al que se le solicita que se considere XXXXX como «OBRA DE ARTE» que remita el trabajo insistentemente señalizando lo que considere de más interés

Cartel «MASSCULT»

4 – 13 – 2 - 7

Hoja nº 197

Deja de llorar y anímate. La locura ha pasado ya.

Si te acercas más lo tienes cogido.

No llores por eso.

Siempre padre en sí.

Hoja nº 198

En el silencio de sus antologías

En tú / mi / la
muerte misma

Ahora de difunto
ardiendo como
los ojales de las
chaquetas (azules sí)

En las conflagraciones
de conflagraciones
confederaciones
asociaciones (ah)

Hoja nº 199

En mi tú sí mismo
dolor de una rosa
sobre el árbol
o una amapola sin
sol (lindísima
apasionada eh je je)

En el espacio encontrado
y en el tiempo y vertido
no existió el lamento
allí y allí es
aquí de mis lágrimas
sobre el alabastro

Hoja nº 200

He decidido ser realista

17-Nov. 1969

Escribiré novelas de esfuerzos.

Hoja nº 201

OPUS ARTIS

1º llena hueca?

2º llena hueca?

de todas formas excesivamente hecha

Desarticulación de grupos comunistas
de esta forma cocktail

OPUS TERMINADA

Tensión est.

Electricidad est.

Angustia est.

Reflexión estética

Descarga arte

funcionamiento gestual

equilibrio fuera de la regresión

Historia.

Hoja nº 202

Lo que *me hace* desconfiar de ciertas personas al hablar de Arte-estética: la confusión con = ARTE = ÉTICA en cierto modo XXXXXX todo como un valor jurado de obra en sí - o mejor: olvidar las gesticulación del pintor (su soledad delante del cuadro).

En cierto modo lo fastidioso es la falta de sinceridad.

Valorar un cuadro - tomarlo como valor de uso, y no valor de cambio. Posturas no realistas.

ESTE CUADRO ES..., NO ES...

o tal obra supone.

Prefiero decir, esto no se ve en total.

Hoja nº 203

Hay un desdoblamiento en una situación afectiva que condiciona el carácter, incluso puede producir una rotura, el sentido final que esta pueda tener: junto a lo llamado progresión en el sentido de cambio de cualidad, encuentro el «refoulement» de lo vivido-ahora-que-me-recuerda-algo, junto a un acto de afirmación original (situado en el campo de la rareza como dominio de lo estético sustituible). La fijación producida por la densificación ética supone la aceptación del recuerdo como actitud neurótica. De aquí: la doble oposición estética-ética dentro del campo de la acción: una, primero: el dominio inerte de lo fundado sobre cualidades vividas ya no sensitivas: y luego el cambio introducido por la rareza de lo creado como actuación original. No me refiero a lo original (es inexistente en todos los planos) sino a la novedad que supone la percepción de lo fragmentario como combinable.

De todas formas lo esencial se desenvuelve en el campo de la angustia: es perceptible tan sólo aquello que en primer lugar produce rareza física debido al posible rechazo de la postura del hombre abandonado delante de lo equívoco de ver a través del xxx

Hoja nº 204

El poder amar a una persona no significa para mí más que una posibilidad de acercamiento de aquello que se encontraba dividido. En cierto modo se trata de eliminar las últimas esperanzas o apoyos de la soledad. La sensación de espera absurda acompaña esta situación de espera queda igualada por la desigualdad en el frío conocer lo que provoca el acercamiento. Es lo opuesto lo que va a provocar el fin de la espera sin por eso dejar de ser idéntico por esencia.

De esta forma puedo afirmar que escribiendo unas frases me acerco al fin algo, más tranquilo de la cuenta.

Espero una llamada telefónica. El haber llamado yo antes me inviste de una sensación de angustia por la ausencia de concreción al mismo tiempo que problematiza rápidamente toda situación estable.

Si el amor no posee significación posible dentro de una misma mano
O al borde de un gesto cercano siempre
Si nosotros imponemos unos límites impensables Es sólo el deseo de vernos aislados
Dentro de nuestras pieles o cercanos a los ojos

Al hacer la angustia que me revuelque por el suelo pienso que es inútil esperar nada más. Sin embargo es urgente sonreír tímida o más confiadamente en el preciso momento que alargo la mano para alcanzar aquello que deseaba. Mi copa llena hasta los bordes e imbebible. Deseos alejados por mi presencia por momentos tranquila. La copa visible entre mis dedos agotados del tacto pero no por eso saciados de tocarla.

Hoja nº 205

Mi amor por una persona determinada me relaja las sensaciones hasta el punto de convertirlas en eléctricas. Esto se debe a una cualidad mía que actúa intermitentemente: una tensión sólo eliminable por medio sensitivo. Algo semejante al alejamiento que produce ver un cuadro del Caravaggio (en primer lugar el Baco; luego también la Santa Cena) se trata siempre de mezclar las corrientes sensitivas éticas, esto en contra de la moderna escolástica «sobre todo la psicologista». Lo estético sensible frente a las sensaciones éticas y además la sensación estética de la ética.

Hoja nº 206

Estoy seguro de un último paseo en el jardín botánico y voy a contárselo a usted con la misma sensación del sudor fresco, rodeado de los prismas de su voz. Si bien el recuerdo hay momentos en que se conserva vaciado, al última hora siempre se encuentra el rastro perpetuo formado de nervios de hojas secas; pequeños restos de insectos e incluso del extraño tacto que posee tu cuerpo.

Debería saber con claridad como con paso inseguro, lejos de algunas miradas, mis pisadas carecen de la emoción tostada por el ruido del bosque.

En los ojos las irisaciones amorosas de sus últimas palabras, producidas por el escozor del sentido o por lo silbante del canto irrepetible.

Hoja nº 207

No me encuentro realmente bien y no se da una explicación.

Siento a veces la pereza de hablar a la misma altura.

A veces, solamente me siento hablando boca abajo.

(Grandes deseos de hablar con alguien que al mismo tiempo signifique algo' fuera de la conversación)

Es difícil seguir un planteamiento de este tipo largo rato: ser realista en este caso, supera el naturalismo.

Sensación de tranquilidad y de limpieza de cabeza, veo constantemente el problema de solucionar (terminar) el último cuadro: es preciso que trabaje: para ello: no al sentimentalismo, todo a

Hoja n1 208

la sensualidad:

aparte de que Gide lo diga concretamente, pienso que su obra se encuentra dominada totalmente por esta sensación: en realidad es la frialdad (la sensación, lo que no permite actuar sabiamente).

Al pensar en Kierkegaard noto la necesidad (inclinación) a una vuelta a leer.

La «influencia» se mueve en el campo de la elección: odio los espíritus originales, la visión de «decadencia». es total. Se trata de dominarla: en cierto modo utilizarla como se utiliza lo «original», si a Nietzsche le proponen escribir sobre

Hoja nº 209

«lo vacío», desde arriba, supone el gran contacto con SIBELIUS y BRUCKNER

Es la carga de la obra la que crea al espectador: (escuchando la 8ª de Bck, se nota esto).

El público es reducido: no hay espectadores: tan sólo buenos conocedores o (sin oír) personas tranquilas.

Vivir estas sensaciones de lejanía (Sibelius) la gran soledad de los mantenidos. Y a la vez la frescura de las notas que se van introduciendo como nuevas.

Únicos compañeros para oír Sibelius y Bck, C. Franco, Rosa y J. Antonio: reconocer la gran tranquilidad de la experiencia

Hoja nº 210

Pensar en que una persona te condiciona a partir de su belleza es absurdo; más bien, es su presentación (de este modo, visibilidad, claridad y estilo).

Hoja nº 211

Ya no se sabe lo que decir; pero ahora todo aquello es (muy) y se sabe que no.

El lenguaje es para los tontos y los listos.

Hoja nº 212

Del desconcierto que me tocó vivir
XXXXXXXXXXXX, de aire provocativo
sé que ha tocado fondo; y si hace poco huía,
ahora persigo.

Llena mi cabeza de antipalabras,
-también el uso las gasta (1)-, el silencio
me ofrece volver a pronunciarlas.
No se sabía el resultado del riesgo.
Hoy ya no supone tener miedo.
Hay momentos tontos. Fiar incluye
la falta de confianza. Sospecha
de...

(1) Decir «te quiero» gasta el amor.

Del desconcierto que me tocó vivir
~~de este mundo~~, de aire provocativo
 se fue la toada fondo; y si hece
 poco más, ahora perigo.

Llena mi cabeza de antipalabras,
 (también el uso los gestos), el silencio
 me ofrece volver e pronunciar.
 No sé el resultado del riesgo.
 Hoy ya no impone tener miedo.
 Hay momentos fijos. Fiar incluye
 la falta de confianza. Sospecha
 de...

(1) Decir "te quiero" gesto el amor.

Hoja nº. 213

¡Miedo, dije vivir!

Si un ojo no deja ver, (xxxxxxx
xxxxxx) deja dormir.

Sin partículas. ¿Quién se
atreve a conjugar?

¡Deja dormir!

y si se acerca

¡Buenos días!

¡Miedo, dije vivir!

Si un ojo no deja ver ~~el mundo~~
~~el mundo~~ deja dormir.

Sin particular ¿quién se
atreve a conjurar?

¡Deja dormir!

Y si se euerce

¡Queno, dice!

Hoja nº 214

QUERER ES PONER A
PRUEBA EL CUERPO.

ES COBALTO EL AMOR
O ESTÁ MAL LA HORA.

NO HAY NADA QUÉ HACER,
XXXX COMO SIEMPRE.

VERGÜENZA Y DESATINO
SIN SABER, Y SABER.

ES QUERER QUE EL CUERPO
NOS PONGA A PRUEBA.

NO SIN ANTES DECIR.

Estúpido amor, ¡Huye!

QUERER ES PONER A
PRUEBA EL CUERPO.

ES COBALTO EL AMOR
O ESTA MAL LA HORA.

NO HAY NADA QUE HACER,
~~NO~~ COMO SIEMPRE.

VERGUEÍZA Y DESATINO
SIN SABER, Y SABER.

ES QUERER QUE EL CUERPO
NOS PONGA A PRUEBA.

NO SIN ANTES DECIR:

Stúpido amor ¡Huyel!

SEGUNDA PARTE

ESTABLECIMIENTO DE LAS FUENTES Y DE LA FORTUNA CRÍTICA REFERIDAS A LA OBRA DE CARLOS ALCOLEA



María Vela Veccelia (1982). Acrílico/lienzo. 250 x 170 cm.

Criterios metodológicos para su fijación

Que el establecimiento mismo de las fuentes y la fortuna crítica completas del artista estudiado sea una de las partes centrales de este trabajo justifica la compleja articulación interna que ha adquirido en su formato final. Por otro lado, lejos de aparecer, como suele ser habitual en el género académico, al final de la investigación, esta fijación de qué ha dicho Carlos Alcolea (pública y privadamente) y lo que se ha dicho sobre él supone el preámbulo lógico y necesario para nuestra interpretación de su poética, por lo que vemos doblemente justificada su posición interna en estas páginas.

Por cuestiones metodológicas, en esta Segunda Parte de nuestra Tesis nos hemos apartado de las normas de establecimiento bibliográfico APA6, debido fundamentalmente a algunas limitaciones de su perfil, ya que para la investigación resulta absolutamente necesario contrastar criterios cuantitativos y cualitativos de referencias y entradas que para ello han de mantenerse por separado (véase el apartado Metodología donde se amplía esta cuestión).

Así, por poner un ejemplo concreto, será un dato importante a tener en cuenta a la hora de analizar posteriormente la Fortuna Crítica de la obra de Carlos Alcolea, medir el número de entradas en prensa y el índice de impacto en publicaciones especializadas que alcanzaron sucesivamente sus exposiciones (y esta será una de las razones decisivas que en su establecimiento nos ha llevado a organizar esa parte en concreto de nuestra investigación de manera cronológica y no alfabética). Su evolución en el tiempo, o la concentración de las mismas en torno a determinados hitos (exposiciones individuales, colectivas, participación en eventos, datos biográficos, etcétera), serán datos a analizar en un paso posterior -cualitativo-, funcionando como llamada de atención a la repercusión que su labor creativa tuvo en el medio profesional, social o mediático.

Por esa misma razón, bajo los parámetros de una reflexión cualitativa, se analizarán esos resultados estadísticos en función a su significado dentro del contexto

en que aparecen: cómo evolucionó el prestigio profesional del artista; qué exposiciones de entre las suyas alcanzaron mayor reconocimiento (habrá críticas negativas y positivas, por ejemplo); en torno a qué fechas ocurrieron los cambios significativos o la consolidación de sus características estilísticas; qué teóricos, críticos de arte, historiadores o responsables de la actividad expositiva (galeristas, directores de museo, comisarios), se acercaron preferentemente a su trabajo, etcétera.

Por otro lado, nos interesa bajo este mismo ángulo detectar desde el establecimiento de estos listados la naturaleza de los mismos (el lugar que ocupaban en la publicación, o su extensión, por ejemplo), como preámbulo para determinar su importancia o posible interés por parte de los futuros investigadores que se sirvan de ellos para sus nuevos trabajos. De tal modo, esto no sería posible con la normativa APA6, que limita la entrada en lo que se refiere a indicar las páginas que ocupa un artículo dentro de un libro o en la paginación de una publicación periódica.

Además, y debido al carácter tan puntual que adquiere a veces esta *Fortuna Crítica* (pequeñas reseñas de pocas líneas en las páginas de algún diario o revista hace ya mucho tiempo editada) y tan fragmentario (unas pocas líneas citadas en un extenso texto o manual), hemos optado por una nomenclatura convencional y académica que nos permitiera una mayor concreción de los datos bibliográficos. Como se podrá comprobar, en todo caso que nos ha parecido necesario hemos acotado mediante corchetes las observaciones necesarias para el esclarecimiento o la puntualización de cualquier aspecto a destacar. En todo momento nuestra prioridad ha sido establecer con la mayor concreción posible la localización de los materiales consultados.

En lo que respecta a la sección de su fortuna crítica, cabe señalar cómo a partir de 1998, fecha de su primera y gran retrospectiva, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, acaecida seis años después de su defunción, ésta se centra en grandes hitos expositivos. Con ello la concentración de entradas pierde la regularidad mantenida hasta ese momento, pero ello se debe a dos razones: obviamente, tras el fallecimiento y la pérdida de regularidad expositiva las referencias sobre su trabajo se van espaciando, pero sobre todo nos ha parecido que ya a partir de esa fecha del reconocimiento todas

aquellas otras reseñas “marginales” –donde, por ejemplo, se contextualiza al artista dentro de su generación, o se da una somera aproximación a su obra-, son prescindibles, no aportando elementos significativos de enjuiciamiento, interpretación o análisis a la investigación.

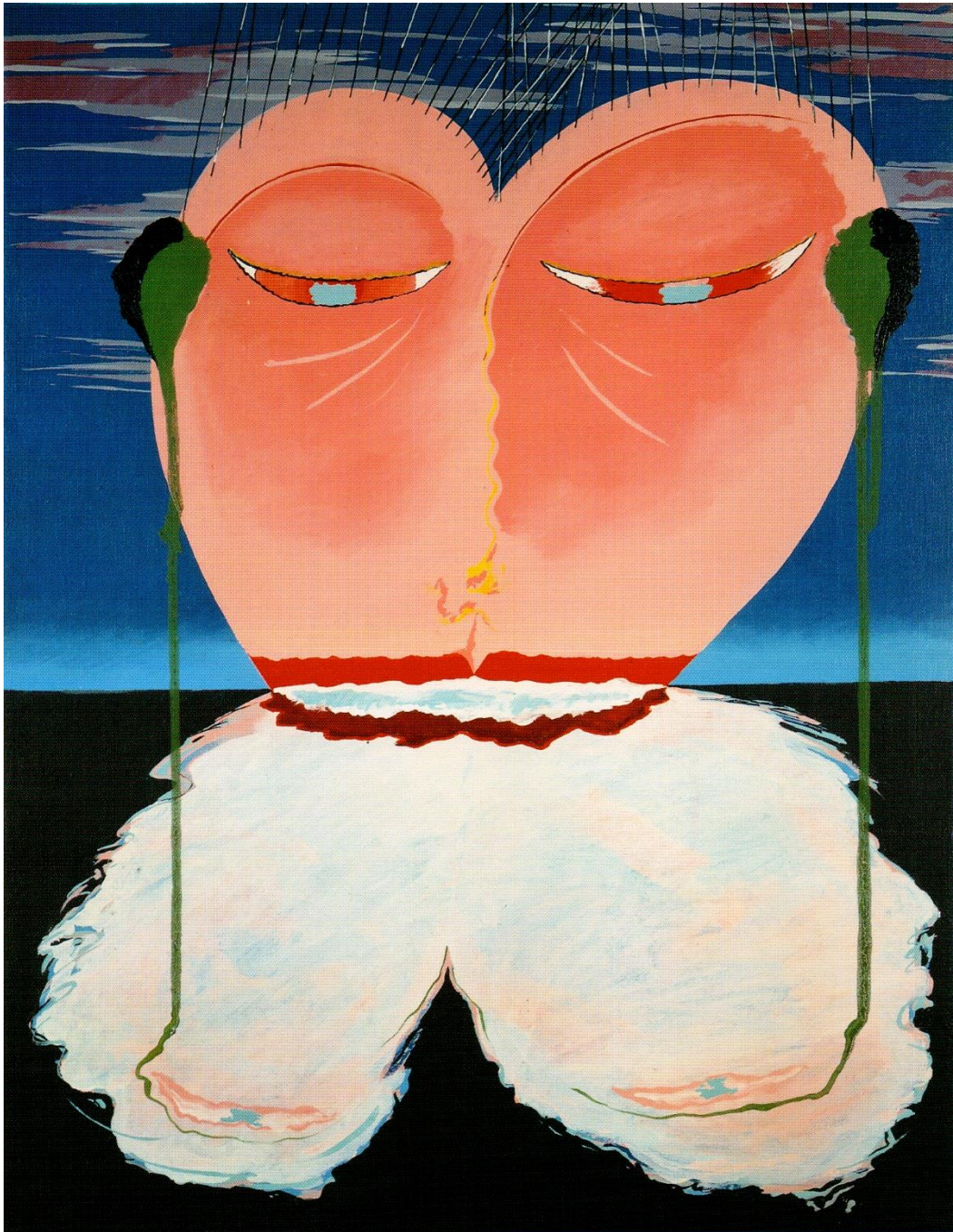
Hemos intentado, no obstante, que nuestros criterios sean lo más sencillos posibles, y que faciliten su consulta para el especialista dentro de las limitaciones comentadas. Así, nuestras normas se establecen en función a los siguientes criterios:

- Todas las secciones de esta bibliografía se han ordenado por orden alfabético de autores, excepto la última ("Selección de la fortuna crítica de Carlos Alcolea en prensa") que nos ha parecido más conveniente hacerlo de forma cronológica.

- En ésta última se han vuelto a incluir aquellas entradas destacadas con anterioridad en el apartado "Selección de entrevistas y conversaciones con Carlos Alcolea", puesto que en su mayoría incluyen también una reflexión del entrevistador.

- La abreviatura "**s/p.**" hace referencia a los artículos, reseñas o textos de catálogos carentes de paginación en el original.

- Los artículos de prensa precedidos de "[?]" no aparecen firmados en el original. En los casos en que haya resultado posible identificar a su autor éste se especifica a continuación entre corchetes, así como su nombre y apellidos completos en caso de haber firmado con iniciales o pseudónimo identificables.



Retrato de Ángel González (1981). Acrílico/lienzo. 90 x 70 cm.

I

Fuentes

I.1.

Libros y escritos de Carlos Alcolea

- **Alcolea, Carlos:** *Cuadernos de Bibliografía española de artículos de revistas*, números 0 (septiembre 1974), 1 (ene.-mar. 1975), 2-3 (abril-septiembre 1975), Madrid, vv. pp.

- **Alcolea, Carlos:** *Gray Book*, Ediciones Múltiples, Galería Buades, Madrid, 1978. Tirada de 60 ejemplares numerados y firmados.

- **Alcolea, Carlos:** "Schreber también escribe", *Data*, Milán, Ene.-Feb., 1978, p.15; texto reproducido en *Aprender a Nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), Madrid, 1980, pp.23-24.

- **Alcolea, Carlos:** "Cuerpo-Ubicación", *Arteguía*, nº45, Madrid, Marz.-Abr., 1979, s/p.

- **Alcolea, Carlos:** "Autorretrato de Adolfo Schlosser", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.

- **Alcolea, Carlos:** "La piscina", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979; texto reproducido en *Aprender a Nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), Madrid, 1980, pp.35-36.

- **Alcolea, Carlos:** *Aprender a Nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), Madrid, 1980. Edición de 500 ejemplares numerados. Primera reimpresión de 450 ejemplares numerados, 1980; texto reproducido facsímil en el catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, pp. 163-177, y transcrito en el catálogo *Carlos Alcolea. Cara a Fisterra*, Fundación Caixa Galicia, Ferrol, 2008, pp.113-115.

- **Alcolea, Carlos:** "¡Agua va!", *Pueblo*, Madrid, 20.12.1980.

- **Alcolea, Carlos:** "El agua y la pintura", *Lápiz*, nº18, Madrid, Verano 1984, pp.44-45. Reproducido parcialmente con el mismo título en *Arte y Parte*, nº 45, Santander, Jun.-Jul., 2003, p.16.

- **Alcolea, Carlos:** "Marcel Duchamp, paradigma de la vanguardia" [guión del rodaje de la exposición de Marcel Duchamp en la sala de exposiciones de La Caixa para el programa televisivo 'La Edad de Oro'], *Buades*, nº2, 2ª época, Madrid, Oct.-Nov., 1984, p.25.

- **Alcolea, Carlos:** "La verdadera historia del Llanero Solitario" y "A Cupido", *El Paseante*, nº2, Madrid, Primavera, 1986, pp.49-55; textos reproducidos, el primero en el catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, p.178, y el segundo en *Aprender a Nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), Madrid, 1980, p.11.

- **Alcolea, Carlos:** "Dar la vuelta a la manzana", *El Paseante*, nº5, Madrid, Invierno, 1987, p.92; texto reproducido en el catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, p.178

- **Alcolea, Carlos:** "Sobre un paisaje de Juan Antonio Aguirre: 'La Toja'", *Cyan*, nº8, Madrid, Abril, 1987.

- **Alcolea, Carlos:** "La piscina", *Sur Exrés*, nº3, Madrid, Julio, 1987, pp.135-135; texto reproducido en *Aprender a nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), pp.35-36.

- **Alcolea, Carlos:** "Marcel Duchamp: siempre se mueren los otros", *A.B.C.*, Madrid, 28.7.1987.

- **Alcolea, Carlos:** Poco tiempo lleva tardar tanto", *Sur Exprés*, nº12, Madrid, Octubre, 1988, pp.124-128; texto reproducido en el catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, p.179.

- **Alcolea, Carlos:** *Carlos Alcolea 1991-1992* [edición facsímil de un cuaderno de notas y dibujos], (2 vols.), Testimonio, Macua & García Ramos, Galería Gamarra Garrigues, Baldomero Concejo (eds.), Madrid, 1993.

- **Alcolea, Carlos:** "Método de Natación" y "La Piscina", *Apuntes de la Sierra*, nº2, Madrid, Agosto, 1994, pp.10-13; textos reproducidos en *Aprender a nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), pp.14 y 35.

- **Alcolea, Carlos:** "Pintura tras el asedio", *23 artistas, Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.66; texto reproducido en *Aprender a nadar*, Libros de la Aventura, Francisco Rivas (ed.), p.52.

- **Alcolea, Carlos:** "Ojos que no ven, corazón que no siente" [selección y transcripción de Óscar Alonso Molina], *Arte y Parte*, nº41, Santander, Oct.-Nov., 2002, pp.48-51.

- **Alcolea, Carlos:** "El agua y la pintura" [selección y transcripción de Óscar Alonso Molina], *Arte y Parte*, nº45, Santander, Jun.-Jul., 2003, p.16.

I.2.

Declaraciones, entrevistas y conversaciones con Carlos Alcolea

- [?]: "Gente con pedigree", *Dunia*, Madrid, nº199, Abr.-May., 1985, pp.72-73.
- **Alcolea, Carlos; Varela, Julia; Alaminos, Eduardo; Lootz, Eva; [?], Eulalia; Hidalgo, Juan; Serrano, Santiago; Uria, Fernando y Criado, Nacho**: "L'arte in Spagna dopo Franco", *Data*, nº30, Milán, Ene.-Feb., 1978, pp.8-19.
- **Alcolea, Carlos; Moya, Carlos; Ortiz, Lourdes; Oti y Antolín Rato, Mariano**: "Mesa redonda: las mil caras del éxito", *Sur Exprés*, nº1, Madrid, Abril, 1987, pp.42-46.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Carlos Alcolea, derrape controlado", *La Calle*, nº99, Madrid, Febrero, 1980, pp.48-49.
- **Guerrero, José y Alcolea, Carlos**: "Conversación", *Buades*, nº1, 2ª época, Madrid, Mayo-Jun., 1984, pp.7-12.
- **Iraburu, Ignacio**: "Carlos Alcolea: 'en pintura soy un ácrata'", *El Periódico*, Barcelona, 22.1.1992.
- **J.M.M.U.**: "Alcolea: pinto lo que pienso", *El Día*, Zaragoza, 22.1.1992.
- **Logroño, Miguel**: "Carlos Alcolea: 'Lo representado existe antes que la representación'", *Diario 16*, Madrid, 7.3.1979.
- **Morales, Paco**: "Carlos Alcolea: 'La posmodernidad es un berenjenal'", *La Luna*, nº4, Madrid, 1984, pp.20-23.
- **Paniagua, Santiago**: "Carlos Alcolea, un pintor que reniega de las exposiciones", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22.1.1992.
- **Rivas, Francisco**: "Con Carlos Alcolea, porque sólo los Ángeles tienen sexo", *Arteguía*, nº53, Madrid, Marzo 1980, pp.15-18.
- **Rioja, Ana**: "Carlos Alcolea: los rostros inquietantes de un pintor premeditadamente solitario", *Diario 16*, Madrid, 22.1.1992.
- **Villalba, Soledad**: "La inquietud de un pintor. Carlos Alcolea", *Cyan*, nº14, Madrid, Diciembre, 1988, pp.19-20.



La Reina de Corazones (1974). Acrílico/lienzo. 180 x 180 cm.

I.3.

Conferencias, ponencias, mesas redondas y coloquios públicos

-[?]: "La cultura española ante el nuevo siglo. Sección III: Artes", *La cultura española ante el nuevo siglo. Cursos Internacionales Universidad de Salamanca*. 28 al 31 de Marzo de 1984, Salamanca, 1984.

-[?]: "Perspectivas del arte español actual", *Universidad Complutense. Cursos de Verano. El Escorial. Julio-Agosto 1989*, Madrid, 1989.

- [?]: *Jornadas de reflexión cultural: Pensar en Madrid*, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid, Palacio de Exposiciones y Congresos, 15-17, Febrero, 1984.

- **Bonet Correa, Antonio** (director): Curso de Arte en La Magdalena *El Surrealismo*, Madrid, Septiembre, 1981.

- **González García, Ángel** (director): *Perspectivas del arte español actual*, Universidad Complutense, Cursos de Verano, El Escorial, Madrid, 28-31, Agosto, 1989.

- **Huici, Fernando**: "Memoria de la pintura", conferencia pronunciada en la U.I.M.P., Julio, 1982.

- **Prieto de los Mozos, Emilio** (secretario de sección): "La cultura española ante el nuevo siglo. Sección III: Artes", *La cultura española ante el nuevo siglo*, Cursos Internacionales Universidad de Salamanca, Salamanca, 28-31, Marzo, 1984.



Carlos Alcolea con su cámara fotográfica

I.4.

Reportajes en televisión

- **Chamorro, Paloma** (dir.): reportaje sobre la exposición de dibujos de Carlos Alcolea en la Galería Buades de Madrid, en *Trazos*, nº43, emitido por T.V.E., [?].1.1978.

- **Chamorro, Paloma** (dir.): reportaje sobre la exposición de Carlos Alcolea en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en *Imágenes*, emitido por T.V.E., 20.2.1980.

- **Chamorro, Paloma** (dir.): entrevista con Carlos Alcolea sobre su exposición en la Galería Buades de Madrid, en *La Edad de Oro*, emitido por T.V.E., 4.9.1984.

- **Rubio, Miguel** (dir.): entrevista de Javier Rubio Navarro con Carlos Alcolea sobre su exposición en la Galería La Cúpula de Madrid, en *Tiempos Modernos*, emitido por T.V.E., [?].4.1986.



Carlos Alcolea en el salón de su casa frente al *Desnudo bajando una escalera III* (1982-83)

II

Fortuna Crítica

II.1.

Fortuna crítica de Carlos Alcolea en libros y en catálogos

- [?]: “Nuevos funcionarios del Cuerpo Auxiliar de Archivos, Bibliotecas y Museos”, *Boletín Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 1972, p.182.
- [?] [¿de un catálogo de piscinas?]: texto del catálogo *Alcolea*, Galería Daniel, Madrid, Nov.-Dic., 1972, s/p.
- [?] [¿Gilles Deleuze?]: texto del catálogo *Alcolea, Nacho Criado, Santiago Serrano*, PROPAC, Madrid, Octubre, 1976, p.5.
- [?]: "La cultura española ante el nuevo siglo. Sección III: Artes", *La cultura española ante el nuevo siglo. Cursos Internacionales Universidad de Salamanca. 28-31 de marzo de 1984*, Salamanca, 1984.
- [?]: "Perspectivas del arte español actual. 28-31 Agosto", *Universidad Complutense. Cursos de Verano. El Escorial. Julio-Agosto 1989*, Madrid, 1989.
- [?] [¿Elena Vozmediano?]: "Carlos Alcolea", texto del catálogo *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argentaria*, Sala de Plaza de España, Madrid, Oct.-Dic., 1994, p.102.
- [?]: “Carlos Alcolea: El arcipreste de ETA”, *Un siglo de Cambios. ABC*, Biblioteca Nacional, Madrid, May.-Jun., 2003, p.205.
- [?]: “Carlos Alcolea”, *Subasta Extraordinaria. 10 y 11 de Marzo de 2004. Sala Retiro, Subastas*, Sala Retiro, Madrid, 2004, p. 211.
- **AA.VV.**: *Transformaciones. Pintura Española de los Ochenta* [con motivo de la III Bienal de Arte de Pontevedra], Exma. Diputación Provincial de Pontevedra y Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra, Pontevedra, 1983.
- **AA.VV.**: *Pintura española de vanguardia (1950-1990)* [recopilación de las conferencias realizadas con motivo de las exposiciones 'El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argentaria' y 'A la pintura.

Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argenteria'], Fundación Argenteria-Visor, Colección Debates sobre arte nº4, Madrid, 1998.

- **Ábalos, Iñaki:** "Viaje itinerante hacia alguna parte", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.124-127.

- **Aguirre, Juan Antonio:** texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Sala Amadís, Madrid, Febrero, 1971, s/p.; texto reproducido en el catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, p.28.

- **Aguirre, Juan Antonio:** "Carlos Alcolea", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Sala Doncel, Pamplona, 1971, s/p.

- **Aguirre, Juan Antonio:** texto del catálogo *La casa y el jardín*, Sala Amadís, Madrid, May.-Jun., 1973, s/p.

- **Aguirre, Juan Antonio:** "¡Formidable!", texto del catálogo *Guillermo Pérez-Villalta*, Galería Vandrés, Madrid, 1976; texto reproducido en los catálogos *23 artistas, Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Mar., 1991, pp.62-63; en *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección de Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.49; y en *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, p.79

- **Aguirre, Juan Antonio:** texto del catálogo *Santiago Serrano*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, May.-Sep., 1981, s/p.

- **Aguirre, Juan Antonio:** "Carlos Alcolea", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Ene.-Feb., 1980, pp.3-4; texto reproducido en el catálogo *23 artistas, Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Mar., 1991, pp.64-66.

- **Aguirre, Juan Antonio:** texto del catálogo *1789-1989, de Messidor a Thermidor*, Galería Seiquer, Madrid, May.-Jul., 1989, p.11.

- **Aguirre, Juan Antonio:** "Referencias para los setenta", texto del catálogo *23 artistas, Madrid, años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.61-67.

- **Alaminos, Eduardo:** "Sentido y sinsentido en los dibujos de Carlos Alcolea y Carlos Franco", texto del catálogo *Carlos Alcolea-Carlos Franco*, Galería Ovidio, Madrid, Marzo, 1976, s/p.; texto reproducido en *Artes Plásticas*, nº8, Madrid, Mayo, 1976, pp.18-20.

- **Alaminos, Eduardo:** texto del catálogo *Alcolea, Nacho Criado, Santiago Serrano*, PROPAC, Madrid, Octubre, 1976, p.1.

- **Alaminos, Eduardo:** "Territorio y territorialización del arte", texto del catálogo *Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray, Varcárcel Medina*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Marzo, 1977, s/p.

- **Alaminos, Eduardo:** "Dibujos de Carlos Alcolea", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Galería Buades, Madrid, Enero, 1978, s/p.

- **Alaminos, Eduardo:** "Carlos Alcolea, Nacho Criado y Santiago Serrano en PROPAC", texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, 1999, p.275.

- **Alonso [Molina], Óscar y Dueñas, M^a Ángeles:** "Bibliografía", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1988, pp.229-235; texto reproducido en gallego, ampliado y corregido en el catálogo *Carlos Alcolea*, Centro Gallego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Sep.-Nov., 1998, pp.225-235.

- **Alonso Molina, Óscar:** "De 'Nueva Generación' y 'Amadís'. Entrevista a Juan Antonio Aguirre", texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas de Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero 1999, pp.263-267.

- **Alonso Molina, Óscar:** "La sombra de la idea en el papel", texto del catálogo *Carlos Alcolea, 1904-1992. Catulinas y dibujos*, Galería Depósito 14, Madrid, Ene.-Abr., 2003, pp.5-10.

- **Alonso Molina, Óscar:** "Alcolea, al principio", texto del catálogo *Carlos Alcolea. Primeros trabajos, 1968-1974*, Sala de Cultura García Castañón, Fundación Caja de Navarra, Pamplona, May.-Jun., 2003, pp.6-16.

- **Alonso Molina, Óscar:** "Nuevas generaciones: 1975-2000" y "Carlos Alcolea", textos del libro *Pintura española en los museos españoles*, Ediciones Alymar-Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2006, pp. 157-165 y 167-172, respectivamente.

- **Álvarez Reyes, Juan Antonio:** "Huellas y rastros, de 1988 a 1995", texto del catálogo *Meridiano*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, May.-Jul., 1995, pp.231-247.

- **Amestoy, Santos:** "Los pasos perdidos", texto del catálogo *23 artistas, Madrid, años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.29-37.

- **Andrés Ruiz, Enrique:** "Casa de los espejos", texto del catálogo *Jesús Alonso (1995-1997)*, Monasterio de Ntra. Sra. de Prado, Valladolid, Mayo, 1997, pp.5-8.

- **M.D.A.** [María Dolores Arroyo]: "Carlos Alcolea", en **Fernando Fernán-Gomez** (dir.): *Diccionario de Artistas Contemporáneos de Madrid*, Arteguía, Madrid, 1996, pp.37-38.

- **Bernárdez, Carmen**: "Carlos Alcolea", texto del catálogo *A la Pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palacio Virreina, Barcelona, Sep.-Nov., 1995, p.66.

- **Bernárdez Sanchís, Carmen**: "Catálogo de obras", reseñas y textos del catálogo *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp.160, 261 y 262; texto reproducido en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección de Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, pp.20-22.

- **Bernárdez, Carmen y Torrente, Virginia**: "Biografías y bibliografía básica", texto del catálogo *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp.412-413; texto reproducido en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección de Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, pp.54-62; texto reproducido en el catálogo *Museo Patio Herreriano. Arte Español Contemporáneo*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2002, pp.269.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Reflexiones para cerrar 1980", texto del catálogo *Cuatro pintores de Madrid*, Galería Fúcares, Almagro, Enero, 1980, pp.1-7.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Prosas a partir de cuadros", texto del catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Galería Buades, Madrid, Febrero, 1980; texto reproducido en el catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Feb.-Marz., 1997, pp.33-36.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Después de la batalla", texto del catálogo *Milnovecientosochenta*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, Junio, 1980; texto reproducido en *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Ocho pintores de Madrid", *Ocho pintores de Madrid*, Capa Iturrama, Pamplona, Diciembre, 1981, s/p.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Retrato de figuras en un paisaje español", texto del catálogo *Otras figuraciones*, La Caixa, Madrid, Diciembre, 1981, pp.13-18.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Cuestiones españolas", texto del catálogo *Art Spagnol Actuel*, Palais des Arts, Tolouse, 1984; texto reproducido en *Comercial de la Pintura*, nº4, Bilbao, Octubre, 1984, pp.107-114.

- **Bonet, Juan Manuel**: "Veinte años después", texto del catálogo *1979-1989, de Messidor a Thermidor*, Galería Seiquer, Madrid, May.-Jul., 1989, p.13.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Hitos de una colección ejemplar", texto del catálogo *Selección de trabajos de Arte Contemporáneo (1985-1990)*, Museo de Bellas Artes de Álava, Sala de Exposiciones Casa del Cordón, Burgos, 1991, pp.17-24.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Un cierto Madrid de los setenta" texto del catálogo *23 artistas, Madrid, años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.13-29.; texto reproducido parcialmente en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.53.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Soledades" y "Carlos Alcolea", texto y reseña del catálogo *Espagne, 23 artistes pour l'an 2000*, Artcurial, París, May.-Jul., 1992, pp.5-9 y 14.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Los años pintados", texto y reseñas del catálogo *Los años pintados*, Palacio de Sástago, Zaragoza, Oct.-Nov., 1994, pp.6-33 y 54-59.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Voces de un fin de siglo", texto del catálogo *A la pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palacio Virreina, Barcelona, Sep.-Nov., 1995, pp.45-62.
- **Bonet, Juan Manuel:** "La pintura de los ochenta y noventa en la Colección Argentaria", en *Colección Argentaria*, Fundación Argentaria (ed.), Madrid, 1995, pp.250-264.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Presentación", texto del catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, , Valencia, Oct.-Dic., 1996, pp.7-9.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Juan Antonio Aguirre: Secreto cada vez más a voces", texto del catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Feb.-Marz., 1997, pp.15-23.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Carlos Alcolea. Materiales para una biografía", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, pp.181-199; texto reproducido en gallego y castellano en el catálogo *Carlos Alcolea*, Centro Gallego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Sep.-Nov., 1998, pp.175-217.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Los cincuenta vistos desde los setenta", texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, 1999, pp.61-66.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Segunda memoria", texto del catálogo *Adquisiciones 2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003, pp.7-9.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Para un mapa de la galaxia Buades", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.21-55.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Un cierto Madrid: mapa en forma de diccionario", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.321-327.
- **Bonet, Juan Manuel; González García, Ángel y Rivas, Francisco:** "1980", texto del catálogo *1980*, Galería Juana Mordó, Madrid, Noviembre, 1979, s/p; texto reproducido en los catálogos *Contraparada*, Convento de San Esteban, Murcia, 1980 y *Milnovecientosochenta*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, s/p.
- **Bonet Correa, Antonio:** "Una época brillante", texto del catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, pp.9-17.
- **Bonet Correa, Antonio:** "Del pop y el realismo crítico a la nueva figuración", texto del catálogo *Museo Patio Herreriano. Arte Español Contemporáneo*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2002, pp.191-220.
- **Bosco Díaz-Urmeneta, Juan:** "Estrenando libertad. (A propósito de la Nueva Figuración Madrileña)" y "Dibujos domésticos, dibujos salvajes", textos del catálogo *Carlos Alcolea. Nadar, mirar, pintar*, Centro Cultural Cajasol, Sevilla, 2008, pp.12-46 y 82-113, respectivamente.
- **Bosco Díaz-Urmeneta, Juan:** S/t., texto del catálogo-carpeta *Carlos Alcolea. Dibujos para colorear*, Galería Estampa Ediciones, Madrid, 2013, s/p.
- **Bozal, Valeriano:** *Modernos y posmodernos* (en especial el capítulo "Un arte para los ochenta", pp.100-112; v. también reseña p.116), Historia 16, Historia del Arte, Madrid, 1993.
- **Bozal, Valeriano:** *Arte del siglo XX en España* (en especial las pp.558, 586, 592, 597, 604, 607-609, 611 y 617), (2 vols.), Summa Artis, Madrid, 1995.
- **Bozal, Valeriano:** "Temas españoles", texto del catálogo *España siglo XX. Obras del Museo Nacional Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, pp.35-70.
- **Buci-Glucksmann, Christine:** "La desaparición del rostro", texto del catálogo *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Mar.-Abr., 1994, pp.19-23.
- **Buigues, Ana y Millet, Teresa:** "Notas Bio-Bibliográficas", texto del catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, pp.107-176.
- **Brea, José Luis:** *Before and After the Enthusiasm. Spanish Art 1972-1992* (en especial el capítulo "1989: The walls of my homeland", pp.41-63), SDU Publishers, La Haya, 1989.

- **Brea, José Luis:** *Nuevas estrategias alegóricas* (en especial el capítulo "Patria mía", pp.65-81), Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1991.

- **Buades, Mercedes y Abril, Chiqui** [Narciso]: texto del catálogo *Cuatro años como espacio de expresión*, Galería Buades, Madrid, Abril, 1977, s/p.

- **Bulnes, Patricio:** texto del catálogo *Alcolea*, Galería Buades, Madrid, Feb.-Mar., 1979, s/p.

- **Calvo Serraller, Francisco:** *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, (en especial los capítulos "La purga de los 'setenta'" y "El punto y aparte de los 'ochenta'", vol.I, pp.89-101 y 101-113), (2 vols.), Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

- **Calvo Serraller, Francisco** (dir.); **Alarco Canosa, Paloma** y **Giménez-Blasco Carrillo de Albornoz, María Dolores:** "Cronología" (en especial las pp.92, 94, 107, 715, 747, 783, 784, 796, 822, 851, 881, 882, 908, 920, 921, 930, 950, 977, 978, 995, 997, 998, 1000, 10003, 1021, 1022, 1024, 1039, 1045, 1061, 1063-67, 1078-80, 1124, 1126-28, 1141, 1221, 1247, 1248, 1305, 1307, 1337 y 1355), en *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, (2vols.), Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

- **Calvo Serraller, Francisco:** "Naturaleza y naturalismo en el arte español" y "La Naturaleza como consciencia sombría", textos del catálogo *Naturalezas Españolas 1940-1987*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Nov.1987-Ene.1988, pp.21-49 y 51-55.

- **Calvo Serraller, Francisco:** *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Alianza Forma nº74, Madrid, 1988.

- **Calvo Serraller, Francisco** (dir.): "Alcolea, Carlos", en *Enciclopedia del arte español del siglo XX* (2 vols.), Mondadori, Madrid, 1991, vol.I, p.22.

- **Calvo Serraller, Francisco:** "Un magma colorístico igualitario", texto del catálogo *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argenteria*, Sala de Plaza de España, Madrid, Oct.-Dic., 1994, pp.30-39.

- **Calvo Serraller, Francisco:** "Recortables", texto del catálogo *Recortables*, Galería Metta, Madrid, Abril, 2000, pp.9-15.

- **Calvo Serraller, Francisco:** *El arte contemporáneo*, Taurus, Madrid, 2001, pp.329.

- **Calvo Serraller, Francisco:** *Las 100 mejores obras del siglo XX. Historia visual de la pintura española*, TF Editores, Madrid, 2001, pp. 275, 309 y 371.

- **Carrasco, Diego:** "Cuadros y pintores", texto del catálogo *Mahón '85*, Menorca, 1985, s/p.

- **Castro, María Antonia de:** "La mirada del otro", texto del catálogo *Galería de retratos*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Mar.-Abr., 1994, pp.13-18.
- **Castro Fernández, José Antonio y Sobral Iglesias, Antón:** "La Bienal de Arte de Pontevedra, un nuevo espíritu para la renovación", texto del catálogo *VII Bienal de Arte*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 1983, pp.7-10.
- **Castro Flórez, Fernando:** "El sujeto como proceso", texto del catálogo *A la pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palacio Virreina, Barcelona, Sep.-Nov., 1995, pp.33-44.
- **Castro Flórez, Fernando:** "Nostalgias del complot", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.79-85.
- **Castro Flórez, Fernando:** "Estamos cansados del árbol [intermezzo intempestivo para una pintura fuera de lugar]", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.63-71.
- **Chávarri, Raúl:** *La pintura española actual* (en especial las pp.250 y 274), Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.
- **Combalía Dexeus, Victoria:** "Arte en España 1980-1995: algunas acotaciones personales", texto del catálogo *A la Pintura. Pintura española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palacio Virreina, Barcelona, Sep.-Nov., 1995, pp.23-33.
- **Corredor-Matheos, José:** "Países pintados", texto del catálogo *Otros abanicos*, Banco Exterior de España, Madrid, Mayo, 1985, pp.9-15.
- **De Castro, María Antonia:** "Los artistas españoles de Picasso a Barceló", *Les artistes espagnols de Picasso à Barceló*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suiza, 2003, pp.9-45.
- **Edíaz Sánchez, Julián:** "Dibujar sin traducir la memoria, la pintura y la crítica", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.55-61.
- **[?] [María Ángeles Dueñas]:** "Cronología 1970-1979", texto del catálogo de la exposición *23 artistas. Madrid años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.135-154; texto reproducido en el catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas de Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, 1999, pp.271-277.
- **Dueñas, María Ángeles:** "Cronología y documentación", texto del catálogo *Galería Multitud. Exposición documental* (2 vols.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, vol.I, pp.23-45.

- **Dueñas, [María] Ángeles:** "Cronología", texto del catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, pp.41-47.
- **Dueñas, M^a Ángeles:** "Presentación", texto del catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Feb.-Mar., 1997, pp.11-12.
- **Escribano, María:** "Pinturas que nunca se hubieran hecho", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.12-24.
- **Escribano, María y López Munuera, Iván:** Pop, galerías y canapés. Entrevista a Juan Antonio Aguirre", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.73-79.
- **H.F. [Horacio Fernández]:** "Carlos Alcolea", en **Alejandro Vergara** (dir.): *Diccionario de arte español*, Alianza, Alianza Diccionarios, Madrid, 1996, p.12.
- **Fernández, Horacio:** "Tema de Lara o No ser nunca de una forma", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.87-99.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Los ochenta, una nueva mirada en la pintura", texto del catálogo *Pintura Española. La generación de los 80*, Diputación Foral de Navarra, itinerante por Iberoamérica, 1988-89, pp.9-15.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Carlos Alcolea", texto del catálogo *XII Salón de los 16*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, May.-Jul., 1992, p.19; texto reproducido en *Cambio 16*, nº1070, Madrid, 25.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** textos y reseñas del catálogo *Artistas en Madrid años 80* (en especial el capítulo "Un aviso: ochentas y federales", pp.33-36), Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Nov.1992-Ene.1993.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Cronología", texto del catálogo *Artistas en Madrid años 80*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Nov.1992-Ene.1993, pp.211-245.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Ver, opinar, disfrutar y compartir (La Galería Buades como escuela de calor)", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.71-77.
- **Flórez, Pablo:** "Perdiendo pie. Encuentros con Chiqui Abril", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.129-148.

- **Flórez, Pablo:** "Carlos Alcolea: el jadeo de la pintura", texto del catálogo *Carlos Alcolea. Nadar, mirar, pintar*, Centro Cultural Cajaso, Sevilla, 2008, pp.46-61.
- **Francés, Fernando:** "El tránsito de las ideas [1972-1992] Veinte años de libertad", *Tránsito de ideas. Arte en España [1972-1992]*, Fundación provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, Fundación Unicaja, Sep.-Oct., 2002, pp.12-17.
- **García Stone, Paula:** "An interview with Juan Manuel Bonet, the Madrid art critic", en **Claudia Oliveira Cezar:** *Madrid Arts Guide*, Art Guide Publications/Black, London, 1989, pp.18-24.
- **Gómez de Liaño, Ignacio:** "Hermas (a Carlos Alcolea)", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Galería Columela, Madrid, Oct.-Nov., 1988, pp.5-14; texto reproducido parcialmente en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.52-53.
- **Gómez de Liaño, Ignacio:** "1789-1989-1789", texto del catálogo *1789-1989, de Messidor a Thermidor*, Galería Seiquer, Madrid, May.-Jul., 1989, pp.7-8.
- **Gómez de Liaño, Ignacio:** "Rara avis", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, Nov.-Dic., 1991, s/p.
- **Gómez de Liaño, Ignacio:** "Entre la experimentación y la formalidad", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.81-92.
- **Gómez Soubrier, Juan:** "Creación y presentación", texto del catálogo *Contraparada*, Convento de San Esteban, Murcia, Abril, 1980, s/p.
- **González de Aledo Codina, Jaime:** *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Editorial Complutense, Colección Tesis Doctorales nº86/87, Madrid, 1987.
- **González García, Ángel:** "Así se pinta la historia (en Madrid)", texto del catálogo *Madrid D.F.*, Museo Municipal, Madrid, Oct.-Nov., 1980, s/p.; texto reproducido parcialmente en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.52.
- **González García, Ángel:** "Niagara Falls: Consideraciones precipitadas sobre cierto realismo", texto del catálogo *Otras Figuraciones*, La Caixa, Madrid, Diciembre, 1981, pp.9-12.
- **González García, Ángel:** "De vuelta a casa", texto del catálogo *ARCO '90*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, 1990, s/p.
- **González García, Ángel:** "Esta Susana furiosa", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, Nov.-Dic., 1991, pp.17-19.

- **González García, Ángel:** "Vida y obra de Carlos Alcolea. 'Hacer equilibrios para caerse'", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, pp.15-71; texto reproducido en gallego y castellano en el catálogo *Carlos Alcolea*, Centro Gallego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Sep.-Nov., 1998, pp.17-99.

- **González García, Ángel:** "La famosa abstracción y sus precoces enemigos", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.119-125.

- **Guasch, Anna María:** *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995* (en especial las pp.329, 330 y 336-338), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

- **Haglund, Elisabeth:** "Delicias de Alicia", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Ene.-Feb., 1980, pp.7-11.

- **Huici, Fernando:** "Rastros de una pasión", texto del catálogo *Colección de Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, pp.11-19.

- **Huici, Fernando:** "Memoria de la pintura" [transcripción en **González de Aledo Codina, Jaime:** *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*, Editorial Complutense, Colección Tesis Doctorales nº86/87, Madrid, 1987, pp.365-376], conferencia pronunciada en la U.I.M.P., Julio, 1982.

- **Huici March, Fernando:** "Madrid, tiempo de impulso", texto del catálogo *La Movida*, Sala Alcalá 31, Madrid, Nov. 2006 –Ene. 2007, pp.32-41.

- **Huici March, Fernando:** "Cara a Fisterra", texto del catálogo *Carlos Alcolea. Cara a Fisterra*, Fundación Caixa Galicia, Ferrol, , 2008, pp.11-15.

- **Huici March, Fernando:** "Arápame esos fantasmas", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.113-117.

- **Jiménez, Carlos:** "Sólo pintando se es", texto del catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Banco Zaragozano, Zaragoza, Abr.-May., 1992; texto reproducido en el catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Feb.-Mar., 1997, pp.45-46.

- **Jiménez, Carlos:** "Buades o el riesgo sin fin", texto del catálogo *Galería Buades de 1973 a 2004*, Sala del Instituto Cervantes, Roma, Italia, Ene.-Feb., 2004, s/p.

- **Lahuerta, Juan José:** "La Galería española", *Les artistes espagnols de Picasso à Barceló*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suiza, 2003, pp. 49-57.

- **Lacruz, Javier:** “Panorama de la pintura española en la segunda mitad del siglo XX”, *Pintura. Señas y Signos*, Salas de Exposiciones del Palacio Episcopal, Málaga, Jun.-Jul., 2003, pp. 9-23.

- **López Munuera, Iván:** “¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?”, texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.27-37.

- **López Munuera, Iván:** “Yo viví allí. Entrevista a Mercedes Buades”, texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.101-123.

- **Luxán, Helena:** “Alcolea, Carlos” y “España”, en **Harold Osborne** (dir.): *Guía del arte del siglo XX*, Alianza, Alianza Diccionarios, Madrid, 1990, pp.18 y 253-262.

- **Llorca, Pablo:** “La cicatriz interior”, texto del catálogo *La cicatriz interior*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid, Abr.-Jun., 1998, pp.11-38.

- **Majado, Antonio:** “Cronología 1980-1989”, texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas de Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, pp.279-287.

- **Marchán Fiz, Simón:** *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”* (en especial el capítulo “Epílogo sobre la sensibilidad ‘posmoderna’ -1985-”, pp.291-343), Akal, Arte y Estética, Madrid, 1986.

- **Marchán Fiz, Simón:** “Los años setenta entre ‘los nuevos medios’ y la recuperación pictórica” [versión corregida y recortada del texto redactado para el catálogo del pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976 y que apareció en la obra colectiva *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1976, pp.168-189], texto del catálogo *23 artistas, Madrid, años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Feb.-Abr., 1991, pp.37-61.

- **Marchán Fiz, Simón:** “Arte español de los ochenta”, texto del catálogo *10 Pintores/10 Escultores en los ochenta*, Estación Marítima, La Coruña, Oct.-Dic., 1993, s/p.

- **Marchán Fiz, Simón:** “Los últimos veinte años”, texto del catálogo *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp.43-59.

- **Marchán Fiz, Simón:** “La continuidad ideal con la tradición de lo nuevo”, texto del catálogo *Museo Patio Herreriano. Arte Español Contemporáneo*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2002, pp.221-2640.

- **Marchán Fiz, Simón:** “Arte en España en el último cuarto de siglo”, *Arte en España 1977/2003*, Moscú, 2002, Febrero, pp. 20-31.

- **Marcus, Grell:** "El aire de 1970", texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.105-111.
- **Martínez Seiquer, María Josefa:** "Propósito y reconocimiento", texto del catálogo *1978-1989, de Messidor a Thermidor*, Galería Seiquer, Madrid, May.-Jul., 1989, pp.5-6.
- **Millet, Teresa:** "Estados de una cuestión", texto del catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, pp.19-25.
- **Montes, Javier:** "El aire de Buades", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.57-69.
- **Moure, Gloria:** "La nueva pintura española", en Achile Bonito Oliva, *Transavangarde international*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982, pp.302-311.
- **Navarro, Mariano:** "Sublevar la institución: comprometer la obra", texto del catálogo *Alaminos, Alcolea, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray, Varcárcel Medina*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Marzo, 1977, s/p.
- **Navarro, Mariano:** "A nuestro aire", texto del catálogo *1789-1989, de Messidor a Thermidor*, Galería Seiquer, Madrid, May.-Jul., 1989, p.15.
- **Navarro, Mariano:** "Imágenes de la abstracción, 1969-1989", texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, 1999, pp.19-58.
- **Navarro, Mariano:** "Los setenta. Una década multicolor", texto del catálogo *Los setenta. Una década multicolor*, Fundación Marcelino Botín, Santander, Jun.-Jul., 2001, pp.13-33.
- **Olmo, Santiago:** "La narrativa y el símbolo", texto del catálogo *II Setmana del Còmic*, Ajuntament de Palma, Palma de Mallorca, Jun.-Jul., 1986, s/p.
- **Pérez Villalta, Guillermo:** "Buades", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.152-154.
- **Power, Kewin:** "De la abstracción de los sesenta a la de los setenta y ochenta", texto del catálogo *Imágenes de la Abstracción. Pintura y escultura española 1969-1989*, Salas Julio González, Manuel Millares y de las Alhajas, Madrid, Febrero, 1999, pp.67-81.
- **Ruiz Sierra, Javier:** texto del catálogo *Galería Buades de 1973 a 2004*, Sala del Instituto Cervantes, Roma, Italia, Ene.-Feb., 2004, s/p.

- **Queralt, Rosa:** "Un dibujo de la exposición", texto del catálogo *A través del dibujo*, itinerante por Andalucía, Dic.1995-Agos.1996, pp.15-21.
- **Ramos, Marta:** "Catálogo razonado de pinturas", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb.-Mar., 1998, pp.207-227.
- **M.R.** [Mercedes Replinger]: "Carlos Alcolea", *Les artistes espagnols de Picasso à Barceló*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suiza, Ene.-Jun., 2003, pp.203-206.
- **Rivas, Francisco:** "Sólo tengo ojos para tí (confesiones de un fan ilustrado)", texto del catálogo *Milnovecientosochenta*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1980; texto reproducido en *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Rivas, Francisco:** "Paso del Ecuador en el Mediterráneo", texto del catálogo *Mahón '85*, Menorca, 1985, s/p.
- **Rivas, Francisco:** "Siete vidas, siete", texto del catálogo *Sólo se vive una vez*, Centro de Arte Palacio Almudi, Murcia, Abr.-May., 1993, s/p.
- **Rivas, Quico** [Francisco]: "No basta con encolar, Nicolás", texto del catálogo *NI no basta con encolar COLÁS*, Galería Depósito 14, Madrid, Dic. 2003-Ene. 2004, pp.3-14.
- **Rivas, Quico** [Francisco]: "De derrota en derrota hasta la victoria póstuma (La galería Buades, los setenta y todo lo demás)", texto del catálogo *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, 2008, pp.163-169.
- **Rodríguez Ruiz, Delfín:** "El color de las vanguardias", texto del catálogo *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argentaria*, Sala de Exposiciones de Plaza de España, Madrid, Oct.-Dic., 1994, pp.14-19.
- **Rodríguez Ruiz, Delfín:** "Sobre una sutil desconfianza...", texto del catálogo *A la pintura. Pintores española de los 80 y 90 en la Colección Argentaria*, Palacio Virreina, Barcelona, Sep.-Nov., 1995, pp.15-25.
- **Romero, Federico:** "Prácticas", texto en separata adjunta a *Aprender a Nadar*, Francisco Rivas (ed.), Libros de la Aventura, Madrid, 1980. Edición de 500 ejemplares numerados. Primera reimpresión de 450 ejemplares numerados, 1980.
- **Rubio Navarro, Javier:** "L'espadatxí contra la ternyia", texto del catálogo *IX Saló de los 16*, Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Jun.-Jul., 1989, pp.15-17; texto reproducido en castellano como "El espadachín contra la telaraña" en *Diario 16*, Madrid, 16.5.1989.

- **Sánchez, Blanca**: “Introducción”, texto del catálogo *La Movida*, Sala Alcalá 31, Madrid, Nov. 2006 –Ene. 2007, s/p.
- **Trapiello, Andrés**: "Saltos de luz", texto del catálogo *Madrid D.F.*, Museo Municipal, Madrid, Oct.-Nov., 1980, s/p.
- **T.B.** [Ramón Tío Bellido]: "Carlos Alcolea", en **Gérard Durozoi** (dir.): *Diccionario Akal de Arte del s.XX*, Akal, Madrid, 1997, p.14.
- **Utray, Javier**: "Metamorfosis de Mickey-Fénix", texto del catálogo *Carlos Alcolea*, Galería La Cúpula, Madrid, Abril, 1986, s/p.
- **Valle, Gent del**: "La puerta abierta", texto del catálogo *A través del dibujo*, itinerante por Andalucía, Dic.1995-Agos.1996, pp.21-36.
- **Vázquez de Parga, Ana y Calvo Serraller, Francisco**: "Tras la Naturaleza, 1980-1987", texto del catálogo *Naturalezas Españolas 1940-1987*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Nov.1987-Ene.1988, pp.198-199.
- **Vela** [Zanetti], **María**: *La caída del rey*, Editorial AM3, Madrid, 1993. Tirada de 25 ejemplares numerados del I al XXV, y de 475 numerados del 26 al 500.
- **Vela Zanetti, María**: “Fosfenos favoritos”, texto del catálogo *La Movida*, Sala Alcalá 31, Madrid, Nov. 2006 –Ene. 2007, pp.44-46.
- **Velasco Nevado, Jesús**: "Un lugar de la exposición de nombre Nerva", texto del catálogo *Patrimonio Pictórico del Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Nerva: 1979-1989*, s/p.
- **Vericat, José**: “El arte contra el arte. La fotografía y el conceptualismo figurativista de Rafael Pérez-Mínguez”, texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.93-103.
- **Wert, Juan Pablo**: “Eppur’ si muove (La Movida y lo mivido)”, texto del catálogo *La Movida*, Sala Alcalá 31, Madrid, Nov. 2006 –Ene. 2007, pp.47-54.
- **Wert, Juan Pablo**: “Desengaño de la pintura”, texto del catálogo *Los esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los 70*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009, pp.39-53.



Carlos Alcolea frente al *Desnudo bajando una escalera III* (1982-83)

II.2.

Fortuna crítica de Carlos Alcolea en prensa

[orden cronológico]

1971

- **García Viñolas**, [Manuel Augusto]: "Alcolea", *Pueblo*, Madrid, 5.2.1971.
- **Campoy, A.M.** [Antonio Manuel]: "Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 26.2.1971.
- **J.A.A.** [Juan Antonio Aguirre]: "Carlos Alcolea", *Artes*, nº 114, Madrid, Febrero, 1971; texto reproducido en el catálogo *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*, IVAM Centre Julio González, Valencia, Oct.-Dic., 1996, pp.28-29.
- **Castro Arines, José de**: "El hombre en la pintura de Carlos Alcolea", *Informaciones*, Madrid, 11.3.1971.
- **Chávarri, Raúl**: "Carlos Alcolea. Hacia un nuevo realismo fantástico", *Ya*, Madrid, 1.4.1971.

1973

- **Figuerola Ferreti**, [Luis]: "La nueva Galería de Arte Buades", *Goya*, nº117, Madrid, Octubre, 1973.

1974

- **Castro Arines, J.de** [José de]: "Alcolea-Franco", *Informaciones*, Madrid, 13.6.1974.
- **Utray, Javier**: "Los pintores de la tercera generación en Cádiz", *Gaceta del Arte*, Madrid, 30.7.1974.

1975

- **[?]** [¿José de Castro Arines?]: "Carlos Alcolea", *Informaciones*, Madrid, 22.5.1975.
- **Alaminos, Eduardo**: "Galería Buades", *Nuevo Diario*, Madrid, 1.6.1975.
- **E.A.** [Eduardo Alaminos]: "Alcolea, Galería Buades", *Artes Plásticas*, nº2, Madrid, 1975.

1976

- **Alaminos, Eduardo:** "Sentido y sinsentido en los dibujos de Carlos Alcolea y Carlos Franco", *Artes Plásticas*, nº8, Madrid, Mayo, 1976.

- **Alaminos, Eduardo:** "Alcolea, N.Criado y S.Serrano: una exposición alternativa, radicalización de una lectura", *Artes Plásticas*, nº11, Madrid, Sep.-Oct., 1976.

- **[?]** [¿José de Castro Arines?]: "Viaje por la nueva crítica", *Informaciones*, Madrid, 7.10.1976.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Contra la corriente", *El País*, Madrid, 14.10.1976.

1977

- **Navarro, Mariano:** "Sigue el provincialismo", *Ozono*, Madrid, Enero, 1977.

- **Navarro, Mariano:** "Imagen pública/imágenes privadas", *Ozono*, Madrid, Mayo, 1977.

- **Aguirre, Juan Antonio:** "1967-1977. Primera parte", *Bellas Artes*, nº56, Madrid, 1977.

1978

- **Huici, Fernando:** "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 2.2.1978; texto reproducido en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.50.

- **Bulnes, Patricio:** "Sobre un comentario a propósito de los dibujos de Alcolea", *Arteguía*, nº34, Madrid, Febrero, 1978; texto reproducido en el catálogo *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, itinerante por Santiago de Compostela, Navarra y Teruel, Abr.1996-Feb.1997, p.50-52.

- **Amón, Santiago:** "Experiencia interior", *El País*, Madrid, 9.2.1978.

- **Castro Arines, J. de** [José de]: "Alcolea", *Informaciones*, Madrid, 9.2.1978.

- **Alaminos, Eduardo:** "Dibujos y posiciones", *Artes plásticas*, nº26, Sep.-Nov., Madrid, 1978.

- **Aguiriano, Maya:** "El talante artístico de Alcolea", *Egin*, San Sebastián, 10.10.1978.

1979

- **Haglund, Elisabet:** "Den spanka konsten under 70-talet", *Paletten*, nº3, Göteborg, 1979.

- **Rivas, Francisco:** "Den vansinniga figurationen. Luis Gordillo, Carlos Alcolea, Manolo Quejido", *Paletten*, nº3, Göteborg, 1979.
- [?]: "Carlos Alcolea", *La Calle*, Madrid, 27.2.1979.
- **Rivas, Francisco:** "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 1.3.1979.
- **Logroño, Miguel:** "Carlos Alcolea: 'Lo representado existe antes que la representación'", *Diario 16*, Madrid, 7.3.1979.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Triunfo*, Madrid, 1-7.3.1979.
- [?]: "Actual posición de la pintura gallega", *Informaciones*, Madrid, 22.3.1979.
- **Bonet, Juan Manuel:** "El arte joven", *La Calle*, nº70, Madrid, Julio, 1979.
- **Combalía Dexeus, Victoria:** "La crítica desde la crítica", *Batik*, nº51, Barcelona, 1979.
- **Bonet, Juan Manuel:** "'La crítica desde la crítica', sobre un artículo de Victoria Combalía", *El País*, Madrid, 26.7.1979.
- **Combalía, Victoria:** "Bonet 'promadrileño'", *El País*, Madrid, 14.8.1979.
- **F.R.** [¿Francisco Rivas?]: "Adolfo Schlosser, escultor: 'El arte no puede ser un oficio'", *El País*, Madrid, 16.8.1979.
- **Félix Guisasola:** "Exposiciones oficiales: muestras de Picasso, Tápies, Chillida, Gargallo y Sempere", *El País*, Madrid, 28.9.1979.
- **Rubio Navarro, Javier:** "1980. El sentido de la marcha", *Batik*, nº52, Barcelona, Noviembre, 1979.
- **LLorens, Tomás:** "1980. El espejo de Petronio", *Batik*, nº52, Barcelona, Noviembre, 1979.
- **Trapiello, Andrés:** "1980: La política que viene", *Arteguía*, nº50, Madrid, Octubre 1979.
- **Bonet, Juan Manuel:** "1980. Por ejemplo, diez pintores", *La Calle*, nº84, Madrid, Oct.-Nov., 1979.
- **Huici, Fernando:** "'1980': una apuesta por la pintura", *El País*, Madrid, 3.11.1979.
- **F.G.** [¿Félix Guisasola?]: "Amenazas de una exposición", *Sábado gráfico*, nº117, Madrid, 7.11.1979.
- **Amestoy, Santos:** "1980", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Después de la batalla", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Huici, Fernando:** "Una cierta figura de los 70", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Montesinos, Armando:** "Una pintura de soluciones", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Rivas, Francisco:** "Sólo tengo ojos para tí (confesiones de un fan ilustrado)", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Rubio Navarro, Javier:** "La otra noche ví a Pleynet", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Trapiello, Andrés:** "Variaciones sobre la dispersión", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979.
- **Villamañán, César:** "Glosario menor. Eugenio d'Ors, crítico de arte", *Sábado Literario*, Madrid, 17.11.1979
- **Barnatán, Marcos-Ricardo:** "1980", *Triunfo*, nº874, Madrid, Octubre, 1979.
- **González García, Ángel:** "Un año sin sobresaltos", *El País*, Madrid, 29.12.1979.
- 1980**
- **Bonet, Juan Manuel:** "Carlos Alcolea, derrape controlado", *La Calle*, Madrid, Enero, 1980.
- **González García, Ángel:** "Premio Cáceres de pintura", *El País*, Madrid, 5.1.1980.
- [?]: "Premio Cáceres", *Informaciones*, Madrid, 5.1.1980.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Triunfo*, nº887, Madrid, 26.1.1980.
- **Logroño, Miguel:** "Carlos Alcolea y el fluido pictórico", *Diario 16*, Madrid, 30.1.1980.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Schreber, en el museo", *El País*, Madrid, 16.2.1980.
- [?]: "Imagen y color", *Sábado Gráfico*, nº1.186, Madrid, 27.2.1980.
- **Rivas, Francisco:** "Con Carlos Alcolea, porque sólo los Ángeles tienen sexo", *Arteguía*, Madrid, nº53, Marzo 1980.

- [?]: "Carlos Alcolea", *Cambio 16*, nº436, Madrid, 2.3.1980.
- **González García, Ángel**: "Pensarse la pintura", *El País*, Madrid, 8.3.1980; texto reproducido en el catálogo *Juan Antonio Aguirre*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, Feb.-Mar., 1997, pp.37-37.
- [?]: "Agresión de 'ultras' en un bar de la Calle Claudio Coello", *El País*, Madrid, 15.3.1980.
- **Iglesias, J.M.** [José María]: "Alcolea", *Guadalimar*, nº50, Madrid, 1980.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Matisse y Guerrero inauguran la temporada artística de Madrid", *El País*, Madrid, 20.9.1980.
- **Calvo Serraller, Francisco**: "La exposición 'Madrid D.F.' abre las nuevas salas del Museo Municipal", *El País*, Madrid, 15.10.1980.
- [?]: "Con la exposición 'Madrid D.F.' se inauguraron ayer las nuevas salas del Museo Municipal", *Ya*, Madrid, 16.10.1980.
- **Nuez Santana, J.L.de la**: "'Madrid D.F.': La historia de los ahistóricos", *Opinión*, Madrid, nº11, Noviembre, 1980.
- **Jiménez, Salvador**: "Doce artistas confederados", *A.B.C.*, Madrid, 1.11.1980.
- [?]: "Doce artistas madrileños [sic] exponen en el Museo Municipal", *El País*, Madrid, 2.11.1980.
- [?]: "Madrid D.F.", *Hoja del Lunes de Madrid*, Madrid, 3.11.1980.
- **Amestoy, Santos**: "No estamos solos", *Sábado Literario*, Madrid, 25.11.1980.
- **Calvo Serraller, Francisco**: "¡Que vienen los federales!", *El País*, Madrid, 25.11.1980.

1981

- [?]: "El Museo Municipal adquiere doce cuadros de pintores madrileños [sic] del siglo XX", *El País*, Madrid, 5.4.1981.
- **Rivas, Francisco**: "Pintar en Madrid" [transcripción de la conferencia pronunciada en el Museo Municipal de Madrid con motivo de la exposición *Madrid D.F.*, 20.11.1980], *Diwan*, nº11, Julio, Zaragoza, 1981.
- **Amestoy, Santos**: "Los reyes con los artistas", *Pueblo*, Madrid, 1.7.1981.
- [?]: "Surrealismo en España", *Pueblo*, Madrid, 25.9.1981.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Discos favoritos", *Pueblo*, Madrid, 2.10.1981.

- **J.M.B.**[Juan Manuel Bonet]: "Felipe Candel", *Pueblo*, Madrid, 13.11.1981.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Lo que nos va deparado (en pintura) el otoño", *Viernes Literario*, Madrid, 4.12.1981.
- **[?]**: "Hoy se inaugura la exposición 'Otras figuraciones'", *Pueblo*, Madrid, 9.12.1981.
- **R.M.P.**: "La joven pintura figurativa, en una exposición colectiva de la 'Caixa' en Madrid", *El País*, Madrid, 10.12.1981.
- **Villa, Joaquín**: "Doce artistas presentes en la muestra 'Otras figuraciones'", *A.B.C.*, Madrid, 10.12.1981.
- **[?]**: "'Otras figuraciones', de doce pintores catalanes [sic], en La Caixa", *Ya*, Madrid, 10.12.1981.
- **[?]**: "Diseño artístico y dibujo arquitectónico", *El País*, Madrid, 14.12.1981.
- **[?]**: "'Otras figuraciones', renace la pintura", *La Calle*, Madrid, Diciembre, 1981.
- **F.C.S.** [Francisco Calvo Serraller]: "Otras figuraciones", *El País*, Madrid, 26.12.1981.
- **Amestoy, Santos**: "Otras figuraciones", *Viernes Literario*, Madrid, 28.12.1981
- **Logroño, Miguel**: "Doce pintores y 'Otras figuraciones'", *Diario 16*, Madrid, 28.12.1981.

1982

- **Moire, Gloria**: "Sobre 'Otras figuraciones'", *El Noticiero Universal*, Barcelona, 7.1.1982.
- **Collado, Gloria**: "Alternativas de arte figurativo", *Guía del Ocio*, nº34, Madrid, Diciembre, 1981.
- **G.C.** [¿Gloria Collado?]: "Una colectiva de avance", *Guía del Ocio*, nº35, Madrid, Enero, 1982.
- **Guisasola, Félix**: "Otros realismos, otras figuraciones", *Vardar*, nº1, Madrid, Enero, 1982.
- **Rivas, Francisco**: "La corriente", *Pueblo*, Madrid, 15.1.1982.
- **Lazo, Mercedes**: "En la modernidad con la nueva pintura", *Cambio 16*, nº529, Madrid, 18.1 1982.

- **Rivas, Francisco:** "Distrito Federal. El Arco está tensado", *Viernes Literario*, Madrid, 5.2.1982.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Paseando por ARCO 82", *Viernes Literario*, Madrid, 12.2.1982.

- **Calvo Serraller, Francisco:** "The new figurativistes", *Flash Art*, Edición Internacional, nº107, Milán, Mayo, 1982.

- **Tio Bellido, Ramón:** "Notes de voyage Madrid/Barcelona", *AXEsud*, nº3, París, 1982.

- **Rubio, Javier:** "Breve Recordatorio del ARCO 82", *Diagonal*, nº11, Barcelona, 1982.

1983

- **Bonet, Juan Manuel y Rivas, Francisco:** "Madrid 1970-1982. Una década de arte moderno en 175 acontecimientos", *Artes Plásticas*, nº50, Madrid, Enero, 1983.

- **Moure, Gloria:** "New Spanish Painting", *Flash Art*, Edición Internacional, nº111, Milán, Marzo, 1983.

- **Combalía, Victoria:** "Carlos Alcolea. La gravedad de la caricatura o la seriedad", *El País*, Madrid, 8.10.1983.

- **García, J.[José] Miguel :** "Figuraciones madrileñas", *Contemporánea*, Barcelona, Octubre, 1983.

- **Iglesias del Marquet, Josep:** "El pintor Carlos Alcolea, dins de l'estètica del rock", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11.10.1983.

- **Parcerisas, Pilar:** "La figuració de Carlos Alcolea", *Avui*, Barcelona, 20.10.1983.

- [?]: "Carlos Alcolea", *Brusi Dominical*, Barcelona, 23.10.1983.

- [?]: "El arte español viaja", *Lápiz*, nº11, Madrid, Diciembre, 1983.

1984

- **Willard, Marta:** "8 artistas hablan y dibujan para el homenaje a Miró", *Actual*, nº94, Barcelona, 9.1.1984.

- **Willard, Marta:** "Balance de un año", *Actual*, nº96, Barcelona, 23.1.1984.

- **Collado, Gloria:** "Carlos Alcolea, pese a todo", *Guía del Ocio*, nº477, Madrid, Febrero, 1984.

- **Gómez Soubrier, J.**[Juan]: "Carlos Alcolea, nuevo lenguaje", *Tiempo*, nº93, Madrid, Febrero, 1984.
- **Morales, Paco**: "Carlos Alcolea: 'La posmodernidad es un berenjenal'", *La Luna*, nº4, Madrid, Febrero, 1984.
- **Olivares, Javier**: "Carlos Alcolea", *Lápiz*, nº13, Madrid, Febrero, 1984.
- **[?]**: "Alcolea", *El País*, Madrid, 11.2.1984.
- **F.C.S.** [Francisco Calvo Serraller]: "Carlos Alcolea, corazón solitario", *El País*, Madrid, 18.2.1984.
- **Willard, Marta**: "Sombreo de copa", *Actual*, nº100, 20.2.1984.
- **Rubio, J.**[Javier]: "Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 26.2.1984.
- **González García, Ángel**: "Carta a Carlos Alcolea", *Buades*, nº1, 2ª época, Madrid, Mayo-Jun., 1984.
- **Guerrero, José y Alcolea, Carlos**: "Conversación", *Buades*, nº1, 2ª época, Madrid, Mayo-Jun., 1984.
- **Samaniego, Fernando**: "1.500 objetos ilustran el renacimiento cultural de Madrid en la última década", *El País*, Madrid, 25.6.1984.
- **Olivares, Javier**: "Madrid, Madrid, Madrid. (1974-84). Así es si así os parece", *Lápiz*, nº18, Madrid, Verano, 1984.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Museo del Mar", *Lápiz*, nº18, Madrid, Verano, 1984.
- **[?]**: "Buades. Periódico de Arte", *Figura*, nº3, Sevilla, Otoño, 1984.
- **[?]**: "Paloma Chamorro reaparece en TVE, insatisfecha con 'La Edad de Oro'", *El País*, Madrid, 4.9.1984.
- **Paz, Marga**: "Madrid, Madrid, Madrid", *Buades*, nº2, 2ª época, Madrid, Oct.-Nov., 1984.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Temporada 83-84", *Buades*, nº2, 2ª época, Madrid, Oct.-Nov., 1984.
- **Aurora García**: "Spagna Oggi", *Segno*, nº42, Pescara-Roma, Diciembre, 1984.
- **A.G.** [¿Ángeles García?]: "22 [sic] pintores participarán en la muestra de abanicos del Banco Exterior", *El País*, Madrid, 6.12.1984.

- [?]: "Buades. Periódico de Arte", *Jornada*, Tenerife, 8.12.1984.

1985

- **Cameron, Dan**: "Report from Spain", *Art in America*, New York, Febrero, 1985.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Una euforia irrepetible", *Lápiz*, nº23, Madrid, Febrero, 1985.
- **A.M^a.G.**: "Difícil equilibrio en lo alto de la rueda: Luis Gordillo", *Liberación*, nº110, Madrid, 14.2.1985.
- **Santos Amestoy, Dámaso**: "Bajo el arco, otra vez", *La Gaceta del libro*, Madrid, 2^a quincena, Febrero, 1985.
- **Llorca, Vicente**: "Alfonso Albacete hace balance", *La Gaceta del libro*, Madrid, 2^a quincena, Febrero, 1985.
- **F.C.S.** [Francisco Calvo Serraller]: "Geografía y política del nuevo arte español", *El País*, Madrid, 22.2.1985.
- **Llopis, Silvia**: "Luis Gordillo: 'Contra la paranoia del optimismo'", *Cambio 16*, nº691, Madrid, 25.2.1985.
- **Rubio Navarro, Javier**: "Spanish Art Today", *Flash Art*, Edición Internacional, nº121, Milán, Marzo, 1985.
- [?] [¿María Vela Zanetti?]: "Gente con pedigree", *Dunia*, Madrid, nº199, Abr.-May., 1985.
- [?]: "Otros abanicos", *La Revista*, Madrid, 15-30.4.1985.
- **León-Sotelo, Trinidad de**: "'Otros abanicos', nueva exposición del Banco Exterior", *A.B.C.*, Madrid, 30.4.1985.
- **García, Ángeles**: "El abanico, soporte común de una exposición de 28 pintores", *El País*, Madrid, 30.4.1985.
- **Muñoz, Carlos**: "'Otros abanicos', una exposición con aire", *Diario 16*, Madrid, 30.4.1985.
- **Gil, Cristina**: "Cuando el abanico es arte", *Ya*, Madrid, 1.5.1985.
- [?]: "Muestra monográfica con trabajos de 29 [sic] maestros de la pintura contemporánea", *5 Días*, Madrid, 7.5.1985.
- **Huici, Fernando**: "Abanicos pintados y otras invenciones", *El País*, Madrid, 11.5.1985.

- **Rubio, P.:** "Abaníquese usted con la pluma de Cela o la paleta de Gordillo", *Tiempo*, Madrid, 13.5.1985.

- **Campoy, A. M.** [Antonio Manuel]: "Otros Abanicos", *A.B.C.*, Madrid, 16.5.1985.

1986

- **Motiarty, Marta:** "La corte de los modernos", *Diario 16*, Madrid, 18.5.1986.

- **Moriarty, Marta:** "Divinos e instalados. El elegante pintor Carlos Alcolea", *Primera Línea*, nº2, Madrid, Junio, 1985.

- **Pottechi, Beatriz:** "Los abanicos como soporte pictórico", *La Vanguardia*, Barcelona, 7.7.1985.

- **Behr, Edward:** "Spain's Renaissance", *Newsweek*, New York, 5.8.1985.

- **Palmeiro, Xosé María:** "La Bienal de arte de Pontevedra pasa revista a la figuración actual", *El País*, Madrid, 13.8.1985.

- **Francisco Calvo Serraller:** "Oriente y Occidente", *El País*, Madrid, 29.10.1985.

- [?]: "Ante el referéndum", *El País*, Madrid, 21.2.1986.

- **Moriarty, Marta:** "No más turbantes de raso", *Diario 16*, Madrid, 27.1.1986.

- **Delgado, Olga y Santos, Manuel:** "La mirada ajena", *Lápiz*, nº33, Madrid, Abril, 1986.

- **F.C.S.** [Francisco Calvo Serraller]: "Fábula moral del ojo. Los denodados esfuerzos de Peter Pan tratando de cazar a su sombra", *El País*, Madrid, 11.4.1986.

- [?]: "Pintado con acrílico", *Guía del Ocio*, nº539, Madrid, 14-20.4.1986.

- **González García, Ángel:** "El pintor se hace viejo", *Cambio 16*, Madrid, 28.4.1986.

- [?]: "Carlos Alcolea", *Diario 16*, Madrid, 3.5.1986.

- [?]: "Alcolea, Núñez y caricaturas", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 8.5.1986.

- **Bonet, Juan Manuel:** "Notas para 'A Quest for R.P.M.'", *El Paeante*, nº5, Madrid, Invierno, 1986, pp.84-87.

- [?]: "Carlos Alcolea. Pintor", *Hombres de Hoy*, nº7, Madrid, Noviembre, 1986.

1987

- **Logroño, Miguel:** "Carlos Alcolea: 'Lo representado existe antes que la representación'", *Diario 16*, Madrid, 7.3.1987.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Doce cuadros de los ochenta", *Papeles de Campanar*, nº2, Valencia, Jun.-Ago., 1987.
- **Á.G.:** "La naturaleza, vista por 74 artistas", *El País*, 16.11.1987.
- **Llorca, Vicente:** "La pintura de los 70", *Cyan*, nº7, Madrid, Diciembre, 1987.

1988

- **Huici, Fernando:** "La ambigüedad del espacio", *El País*, Madrid, 9.1.1988.
- **Power, Kevin:** "Pintando en el camino hacia Europa", *Flash Art*, Edición Española, nº1, Milán, Febreo, 1988.
- **J.L.B.** [José Luis Brea]: "Carlos Alcolea", *Sur Exprés*, nº8, Madrid, Marzo, 1988.
- **[?]:** "Buades cambia de casa", *Cyan*, nº9, Madrid, Abril, 1988.
- **[?]:** "Arte español", *La casa de Marie Claire*, Madrid, nº2, Abril, 1988.
- **Jiménez, Carlos:** "El arte y su doble", *Lápiz*, nº50, Madrid, May.-Jun., 1988.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Quejido: 'A los pintores de mi generación se nos considera demasiado individuales'", *Diario 16*, Madrid, 7.6.1988.
- **Llorca, Vicente:** "El paisaje de los 80", *Cyan*, nº10, Madrid, Jun.-Jul., 1988.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "1970-1980. Discutir e integrar", *Cambio 16*, nº868, Madrid, 18.7.1988.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "¿Qué manos sostienen a la pintura?", *Cambio 16*, nº868, Madrid, 18.7.1988.
- **[?]:** "Pintores españoles desde la A hasta la Z", *Cambio 16*, nº868, Madrid, 18.7.1988.
- **Calvo Serraller, F.**[Francisco]: "Memoria en blanco, sueño negro", *El País*, Madrid, 5.11.1998.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Alcolea rompe (a medias) su silencio", *Diario 16*, Madrid, 11.11.1988.
- **Costa, José Manuel:** "A vuelapluma", *A.B.C.*, Madrid, 17.11.1988.

- [?]: "Propuesta para una colección", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18.11.1988.
- [?]: "Ocho artistas contemporáneos en la Galería Miguel Marcos", *El Día*, Zaragoza, 18.11.1988.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "La Eneida de Carlos Franco", *Diario 16*, Madrid, 25.11.1988.
- **Orus, Desiree**, "Propuesta para una colección", *El Día*, Zaragoza, 27.11.1988.
- **Villalba, Soledad**: "La inquietud de un pintor. Carlos Alcolea", *Cyan*, nº14, Madrid, Diciembre, 1988.
- [?]: "Propuesta de una colección", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1.12.1988.

1989

- **Fernández Cid, Miguel**: "Salón de los 16: una cita anual", *Diario 16*, Madrid, 14.5.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "El Salón de los 16, un balance del año artístico", *Diario 16*, Madrid, 15.5.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Carlos Alcolea", *Diario 16*, Madrid, 16.5.1989.
- **Rubio Navarro, Javier**: "El espadachín contra la telaraña", *Diario 16*, Madrid, 16.5.1989.
- **Zaya, Antonio**: "Renacimiento", *Diario 16*, Madrid, 24.4.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "IX Salón de los 16: Los lenguajes individuales", *Diario 16*, Madrid, 14.5.1989.
- **M.F.-C.**[Miguel Fernández-Cid]: "Los 16 en la Caixa", *Diario 16*, Madrid, 14.5.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Salón de los 16: Una cita anual", *Diario 16*, Madrid, 14.5.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "El Salón de los 16, un balance del año artístico", *Diario 16*, Madrid, 15.5.1989.
- **Dasca, Susa**: "El Salón de los 16 se inaugura hoy en Barcelona", *Diario 16*, Madrid, 1.6.1989.
- **Vilaró, Ramón**: "El salón de los 16 y la Barcelona cultural", *Diario 16*, Madrid, 1.6.1989.

- **Dasca, Susa:** "Todas las tendencias del arte, en Barcelona", *Diario 16*, Madrid, 2.6.1989.
- [?]: "El arte del Salón", *Diario 16*, Madrid, 2.6.1989.
- [?]: "El Salón de los 16, descentralizado", *Diario 16*, Madrid, 4.6.1989.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "La muestra de lo mejor del año", *Cambio 16*, Madrid, 5.6.1989.
- **M.C.V.:** "Balanç de la temporada en setze noms", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 11.6.1989.
- **García, Juan y Puchades, Claudi:** "La Caixa abre su casa al Salón de los 16", *Cambio 16*, Madrid, 12.6.1989.
- **Borrás, María Luisa:** "El Salón de los 16", *La Vanguardia*, Barcelona, 13.6.1989.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Cosas vistas", *Diario 16*, Madrid, 16.6.1989.
- **Huici, Fwernando:** "Figuras de la Revolución", *El País*, Madrid, 17.6.1989.
- **Parcerisas, Pilar:** "El Salón de los 16 es presenta a Barcelona", *Avui*, Barcelona, 18.6.1989.
- **Dasca, Susa:** "La polémica animó la IX edición del Salón de los 16, que se clausura hoy en Barcelona", *Diario 16*, Madrid, 9.7.1989.

1990

- **Calvo Serraller, F. [Francisco]:** "El éxito de la mejor feria de Arco", *El País*, Madrid, 12.2.1990.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Primera exposición de las colecciones privadas canarias", *Diario 16*, Madrid, 19.2.1990.
- **Amestoy, Santos:** "Pintores españoles en el Soho", *Cyan*, nº18, Madrid, Otoño, 1990.

1991

- **Power, Kewin:** "Los gozos y las sombras de los ochenta", *El Paseante*, nº18-19, Madrid, 1991.
- **Samaniego, Fernando:** "El arte y la vida", *El País*, Madrid, 16.2.1991.
- **Jiménez, Pablo:** "Visión y revisión de los setenta", *A.B.C.*, Madrid, 21.2.1991.

- **Calvo Serraller, F.** [Francisco]: "Visión de una década", *El País*, Madrid, 23.2.1991.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Revisar los setenta", *Diario 16*, Madrid, 5.3.1991.
- **Huici, Fernando**: "El pintor impecable", *El País*, Madrid, 2.12.1991.
- **Dánvila, José Ramón**: "Carlos Alcolea, el conocimiento de la pintura", *El Punto de las Artes*, Madrid, 6-12.12.1991.
- **Fernández, Horacio**: "La evolución de un pintor: cuadros y dibujos de Carlos Alcolea", *El Mundo*, Madrid, 8.12.1991.
- **de Aguirre, M.**: "Un juego arriesgado", *El Siglo*, Madrid, 9.12.1991.
- **[?]**: "Carlos Alcolea", *Época*, nº354, Madrid, 9.12.1991.
- **Barnatán, Marcos R.** [Ricardo]: "La explosión de color en Alcolea", *El Mundo*, Madrid, 15.12.1991.
- **J.M.B.** [Juan Manuel Bonet]: "El retorno de Carlos Alcolea", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 13.12.1991.

1992

- **[?]**: "Carlos Alcolea expone sus pinturas en la Galería Miguel Marcos de Zaragoza", *Diario 16*, Madrid, 19.1.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea", *El Periódico*, Barcelona, 21.1.1992.
- **García Guatas, Manuel**: "Carlos Alcolea, fiel a su retrato", *Diario 16*, Madrid, 21.1.1992.
- **Rioja, Ana**: "Carlos Alcolea: los rostros inquietantes de un pintor premeditadamente solitario", *Diario 16*, Madrid, 22.1.1992.
- **Paniagua, Santiago**: "Carlos Alcolea, un pintor que reniega de las exposiciones", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22.1.1992.
- **Iraburu, Ignacio**: "Carlos Alcolea: 'en pintura soy un ácrata'", *El Periódico*, Barcelona, 22.1.1992.
- **J.M.M.U.**: "Alcolea: pinto lo que pienso", *El Día*, Zaragoza, 22.1.1992.
- **Tudelilla, Chus**: "La eternidad está llena de ojos", *El Periódico*, Barcelona, 25.1.1992.
- **Villarrocha, Vicente**: "Imagen dura y pura", *El Día*, Zaragoza, 25.1.1992.

- **Zanza, Gonzalo:** "Carlos Alcolea: pintura entre la rareza y la narración sin concepto en Miguel Marcos", *A.B.C.*, Madrid, 26.1.1992.
- **Azpeitia, Ángel:** "Carlos Alcolea", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30.1.1992.
- **[?]:** "Alcolea", *El Periódico*, Barcelona, 30.1.1992.
- **[?]:** "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 1.2.1992.
- **Guatas, M.G.** [Manuel García]: "Otras obras en exposición: Alcolea, Dorado y vela", *Diario 16*, Zaragoza, 7.2.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Comienza el "XII Salón de los 16", *Diario 16*, Madrid, 11.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Carlos Alcolea. Un pintor carismático y reflexivo", *Diario 16*, Madrid, 12.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "El arte español, reflejado en el XII Salón de los 16", *Diario 16*, Madrid, 21.5.1992.
- **Chacón, José Antonio:** "Los clásicos del siglo XXI", *Diario 16*, Madrid, 21.5.1992.
- **Chacón, José Antonio:** "Inaugurado el duodécimo Salón de los 16", *Diario 16 Andalucía*, Sevilla, 22.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "A la luz del Sur", *Diario 16 Andalucía*, Seilla, 22.5.1992.
- **Rodríguez, Juan María:** "16, Sevilla", *Diario 16 Andalucía*, Sevilla, 22.5.1992.
- **Chacón, José Antonio:** "El mejor arte en el Salón de los 16", *Diario 16*, Madrid, 23.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Bajo la luz del sol", *Diario 16*, Madrid, 23.5.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Carlos Alcolea", *Cambio 16*, nº1070, Madrid, 25.5.1992.
- **[?]:** "Importante labor creativa de los pintores ibéricos", *Ovaciones*, México D.F., 27.5.1992.
- **[?]:** "El mejor arte de la última década", *Diario 16*, Madrid, 28.5.1992.
- **I.R.:** "La Reina Sofía inauguró el XII Salón de los 16", *Diario 16*, madrid, 29.5.1992.

- **Huici, Fernando:** "Teatro de la memoria", *El País*, Madrid, 1.6.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "El gran salón del Sur", *Cambio 16*, nº1071, Madrid, 1.6.1992.
- **Cortés Tabares, Jesús:** "Colección Arte Contemporáneo de España, 1965-1990", *Diario de México*, México D.F., 4.6.1992.
- **Iraburu, Ignacio:** "Zaragoza prepara un debate sobre el arte de los 80 con 'Los años pintados'", *El Periódico*, Barcelona, 14.7.1992.
- **Cárdenas, Antonio Cruz:** "Desde España, argumentos artísticos", *Credencial*, Santa Fe de Bogotá?, Septiembre, 1992.
- **A.T.:** "La 'Bienal de Pontevedra' recibió 30.000 visitantes en sus 33 días de exposición", *Faro de Vigo*, Vigo, 6.9.1992.
- **[?]:** "Arte español", *El Espectador*, Santa Fe de Bogotá?, 7.9.1992.
- **García, María Margarita:** "Vanguardias en tránsito", *La Prensa*, Santa Fe de Bogotá?, 10.9.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "En la muerte de Carlos Alcolea. El pensamiento hecho pintura", *Diario 16*, Madrid, 21.9.1992.
- **M.F.C. [Miguel Fernández-Cid]:** "Fallece en Madrid Carlos Alcolea, uno de los pintores figurativos más personales de los años setenta", *Diario 16*, Madrid, 21.9.1992.
- **Gordillo, Luis:** "El precio de la genialidad", *Diario 16*, Madrid, 21.9.1992.
- **Calvo Serraller, Francisco:** "La muerte de Alcolea deja a la figuración madrileña sin una de sus figuras clave", *El País*, Madrid, 21.9.1992.
- **F.C.S. [Francisco Calvo Serraller]:** "Un sentido crítico de la pintura", *El País*, Madrid, 21.9.1992.
- **Fernández, Horacio:** "Como todo, la pintura mata", *El Mundo*, Madrid, 21.9.1992.
- **Gómez Soubrier, Juan:** "Carlos Alcolea. Amanecer en los ochenta", *El Mundo*, Madrid, 21.9.1992.
- **Moriarty, Marta:** "Desgarrado, solitario, lento", *El Mundo*, Madrid, 21.9.1992.
- **S.C.:** "Muere a los 42 años el pintor Carlos Alcolea, protagonista de la rebelión figurativa de los 70", *A.B.C.*, Madrid, 21.9.1992.

- **Gordillo, Luis.**: "Razón de una muerte", *A.B.C.*, Madrid, 21.9.1992.
- **Bonet, Juan Manuel**: "Uno de los grandes", *A.B.C.*, Madrid, 21.9.1992.
- **S.C.**: "El mundo del arte dio su último adiós a Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 21.9.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea, el pintor de seres solitarios e irreales, fue enterrado ayer en madrid", *Diario 16*, Zaragoza, 22.9.1992.
- **Marcos, Miguel**: "Crear 'en español'", *Diario 16*, Zaragoza, 22.9.1992.
- **[?]**: "Entierro de Alcolea", *Ya*, Madrid, 22.9.1992.
- **[?]**: "Adiós a Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 27.9.1992.
- **Hernán Aguilar, José**: "De perfil bajo", *El Tiempo*, Santa Fe de Bogotá?, 27.9.1992.
- **Aznar, Katia**: "Miguel Marcos: 'Carlos Alcolea tenía mucha fuerza para crear'", *El Periódico*, Barcelona, 23.9.1992.
- **Arroyo, Eduardo**: "Una semana trágica", *Diario 16*, Madrid, 26.9.1992.
- **Barnatán, Marcos-Ricardo**: "Carlos Alcolea sentado al piano", *El Mundo*, Madrid, 29.9.9.1992.
- **S.C.**: "Carlos Alcolea, premio Nacional de las Artes a título póstumo", *A.B.C.*, Madrid, 29.10.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea", *Ya*, Madrid, 29.10.1992.
- **[?]**: "El pintor Carlos Alcolea, galardonado con el premio Nacional de Artes Plásticas a título póstumo", *El País*, Madrid, 29.10.1992.
- **[?]**: "Alcolea recibe a título póstumo el Nacional de Artes Plásticas", *El Mundo*, Madrid, 20.10.1992.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Carlos Alcolea obtiene a título póstumo el Premio Nacional de Artes Plásticas 1992", *Diario 16*, 29.10.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea recibe el premio Nacional de Artes Plásticas a título póstumo", *La Vanguardia*, Barcelona, 29.10.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea, galardonado a título póstumo", *El Observador*, 29.10.1992.
- **[?]**: "Carlos Alcolea, premio de Artes Plásticas", *Diario Vasco*, 29.10.1992.

- [?]: "Carlos Alcolea, Premio Nacional de Artes Plásticas a título póstumo", *El Correo Español*, Bilbao, 29.10.1992.

- **Bernabéu, Antonio**: "Alcolea, premio Nacional de Pintura", *El Siglo*, Madrid, 30.11.1992.

- [?]: "1992. Cultura", *Diario 16*, Madrid, 31.12.1992.

- [?]: "Cronología", *A.B.C.*, Madrid, 31.12.1992.

1993

- **Rioja, Ana**: "Tres galerías zaragozanas acuden a Arco-93", *Diario 16*, Zaragoza, 18.1.1993.

- **Calvo Serraller, F.**[Francisco]: "Dos colecciones públicas para el arte de hoy", *El País*, 10.2.1993.

- [?]: "Joan Miró, protagonista de la feria de Arco que se inaugura hoy en Madrid", *Diario 16*, Zaragoza, 11.2.1993.

- [?]: "ARCO 93 abre hoy sus puertas al público", *Diario 16*, Madrid, 12.2.1993.

- **Calvo Serraller, Francisco**: "Los beneficios de una oferta restringida", *El País*, Madrid, 12.2.1993.

- **Rubio, Javier**: "La Colección de la Fundación ARCO", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 12.2.1993.

- **Mazorra, Javier**: "Mejor cara que nunca", *El Mundo*, Madrid, 13.2.1993.

- **Zanza, Gonzalo**: "La Galería Fernando Latorre sorprende en ARCO a participantes y organizadores", *A.B.C. Aragón*, Zaragoza, 16.2.1993.

- **Rioja, Ana**: "Sorpresa y riesgo en la presencia aragonesa", *Diario 16*, Zaragoza, 18.2.1993.

- **A.R.** [Ana Rioja]: "Miguel Marcos: 'En esta edición se ha perdido la frescura de los comienzos'", *Diario 16*, Zaragoza, 18.2.1993.

- **H.L.**: "Presencia aragonesa en Arco-93", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18.2.1993.

- **Lorenci, Miguel**: "Los precios bajos salvaron la Feria", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19.2.1993.

- **Aguerri, Garza**: "A la oferta de ARCO le ha faltado riesgo", *El Periódico*, Barcelona, 22.2.1993.

- **Tudelilla, Ch.**[Chus]: "Balance de los artistas aragoneses en Arco-93", *El Periódico*, Barcelona, 25.2.1993.
- **García Crespo, Txema**: "Tresaco: el descubrimiento aragonés en ARCO", *En Aragón*, nº3, Marzo, 1993.
- **F.Rubio, Andrés**: "Emilio LLedó dice que la cultura ética es el gran reto de la Universidad del futuro", *El País*, Madrid, 1.4.1993.
- **S.C.**: "Diez artistas de 'los ochenta' exponen desde mañana en el Pabellón Mudéjar", *A.B.C.*, Madrid, 20.5.1993.
- **[?]**: "El Pabellón Mudéjar recoge el arte español de los ochenta en 40 obras", *El País*, Madrid, 20.5.1993.
- **[?]**: "Arte español de los 80 en Sevilla", *El Mundo*, Madrid, 21.5.1993.
- **A.F.C.**: "Ayer se inauguró la muestra '10 pintores, 10 escultores en los ochenta' en el Pabellón Mudéjar", *A.B.C.*, Madrid, 22.5.1993.
- **A.G.**: "El Pabellón Mudéjar muestra la pintura y escultura de los ochenta", *Correo*, 22.5.1193.
- **Chacón, José Antonio**: "Un aliento al arte de los ochenta", *Diario 16*, madrid, 22.5.1993.
- **Fernández-Cid, Miguel**: "Presentado un facsímil de un libro de notas y dibujos de Carlos Alcolea", *Diario 16*, Madrid, 26.5.1993.
- **[?]**: "Alcalde, bien", *Cambio 16*, nº1129, Madrid, 12.7.1993.
- **Alborch, Carmen**: "Iniciativa pública y privada", *Diario 16*, Madrid, 4.9.1993.
- **Samaniego, Fernando**: "Artistas con cuadernos", *El País*, madrid, 4.9.1993.
- **García, Mariano**: "Cincuenta Pintores muestran 'El Color de las Vanguardias'", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8.10.1993.
- **D.Z.**: "'El color de las vanguardias', recorrido por el arte español de las últimas décadas", *A.B.C. de Aragón*, Zaragoza, 8.10.1993.
- **Torrontegue, Javier**: "Zaragoza acoge muestras de Arroyo, Genovés y la colección Argentaria", *El País*, Madrid, 13.10.1993.
- **Rato, Alejandro**: "Nuevo repaso de la pintura española", *Diario 16*, Madrid, 18.10.1993.

- **I.G.:** "La Estación Marítima acoge desde hoy obras de pintores y escultores de los ochenta", *El Ideal Gallego*, 29.10.1993.

- [?]: "Artistas de los ochenta", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 30.10.1993.

- **I.G.:** "Inaugurada la exposición de pintores y escultores de la década de los ochenta", *El Ideal Gallego*, 30.10.1993.

- [?]: "Exposición sobre arte de los 80 en la Estación marítima", *Diario 16 de Galicia*, 30.10.1993.

- **Sastre, Luis:** "Vanguardias resucitadas", *Clase*, Madrid, nº2, Noviembre, 1993.

- **Francés, Fernando:** "Colección Argenteria: el color de medio siglo", *A.B.C.*, Madrid, 16.11.1993.

1994

- [?]: "El color de las vanguardias", *El Norte de Castilla*, Valladolid, 8.1.1994.

- **A.C.F.:** "'El color de las vanguardias', pintura española de cuatro décadas, en las salas de Santa Inés", *A.B.C.*, 10.3.1994.

- **Chacón, José Antonio:** "El color de las vanguardias", *Diario 16*, Madrid, 11.3.1994.

- **Chacón, José Antonio:** "Cuadros de una exposición", *Diario 16*, Madrid, 11.3.1994.

- [?]: "Argenteria muestra 'El color de las vanguardias'", *El Punto de las Artes*, Madrid, 15-21.3.1994.

- [?]: "Galería de retratos", *El País*, Madrid, 18.3.1994.

- [?]: "30 años de retratos españoles, en el Círculo", *El Mundo*, Madrid, 23.3.1994.

- **Samaniego, F.:** "El retrato regresa sin prejuicios al arte español", *El País*, Madrid, 23.3.1994.

- [?]: "Muestra sobre el retrato español contemporáneo", *Diario 16*, Madrid, 23.3.1994.

- [?]: "El Círculo de Bellas Artes de Madrid celebra una muestra sobre el arte del retrato en España", *Jaén*, Jaén, 24.3.1994.

- **Cuadros, Carlos:** "30 años de retratos españoles", *Información de Madrid*, Madrid, 26.3.1994.

- **Castro Flórez, Fernando:** "La mirada del otro", *Diario 16*, Madrid, 28.3.1994.
- [?]: "Retratos para todos los gustos", *Tiempo*, Madrid, 28.3.1994.
- **Castro, Julio:** "Rostros y almas", *Ya*, Madrid, 3.4.1994.
- **Portocarrero, Enrique:** "Retratos", *El Correo Español*, Bilbao, 5.4.1994.
- **Fernández-Cid, M.[Miguel]:** "Retratos modernos", *Diario 16*, Madrid, 8.4.1994.
- **C.L.:** "Rostros con historia", *Tribuna*, Madrid, 11.4.1994.
- **Santorio, Cristina:** "Caras Ocultas en el Círculo", *Cambio 16*, nº1168, Madrid, 11.4.1994.
- **Barnatán, Marcos Ricardo:** "Retratos sin rostro", *El Mundo*, Madrid, 16.4.1994.
- [?]: "Figuración española", *El País*, Madrid, 18.6.1994.
- **Iraburu, Ignacio:** "Zaragoza prepara un debate sobre el arte de los 80 con 'Los años pintados'", *El Periódico*, Barcelona, 14.7.1994.
- **Arroyo, María Dolores:** "El color de las vanguardias", *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-14.7.1994.
- [?]: "Las piscinas de Carlos Alcolea", *Apuntes de la Sierra*, nº2, Madrid, Agosto, 1994.
- **Parada, Carmen:** "El color de las vanguardias artísticas llega a Galicia", *La Voz de Galicia*, La Coruña, 2.9.1994.
- **Garrido, Rogelio:** "El color de las vanguardias", o cómo recorrer 40 años de pintura de la mano del cromatismo", *Faro de Vigo*, Vigo, 2.9.1994.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Colección Argentaria. Banquete colorista", *A.B.C.*, Madrid, 4.9.1994.
- [?]: "Vigo es el escenario de 'El Color de las Vanguardias'", *El Punto de las Artes*, Madrid, 9.9.1994.
- [?]: "'Los años pintados' recorren Sástago", *El Periódico*, Barcelona, 1.10.1994.
- **Rioja, Ana:** "Expresión en Sástago", *Diario 16*, Madrid, 2.10.1994.

- [?]: "Los años pintados', una década prodigiosa", *Diario 16*, Zaragoza, 2.10.1994.
- **Rioja, Ana**: "Mi colección es una referencia inexcusable", *Diario 16*, Zaragoza, 2.10.1994.
- **Aguerri, Garza**: "Sástago luce el color de los años 80", *El Periódico*, Barcelona, 4.10.1994.
- **Paniagua, Santiago**: "El Color de una década esencial", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4.10.1994.
- [?]: "El Color de las Vanguardias", *El Punto de las Artes*, Madrid, 7.10.1994.
- [?]: "Los años pintados'. La década maravillosa", *El País*, Madrid, 9.10.1994.
- **Castro Flórez, Fernando**: "Mapa (laberinto) barroco", *Diario 16*, Madrid, 10.10.1994.
- **Jiménez, Pablo**: "Lo mejor de los 80", *A.B.C.*, Madrid, 14.10.1994.
- **Barnatán, Marcos Ricardo**: "La tercera gran oleada", *El Mundo*, Madrid, 14.10.1994.
- **Martí, J.C.**: "El cuaderno de dibujo de Alcolea muestra su pintura teórica", *Levante. El mercantil valenciano*, Valencia, 15.10.1994.
- **González García, Ángel**: "Carlos Alcolea, pintor", *Levante. El mercantil valenciano*, Valencia, 15.10.1994.
- [?]: "'El Color de las Vanguardias', un itinerario a través de la colección Argenteria", *El Punto de las Artes*, Madrid, 28.10.1994.
- **Carceller, Ana**: "Un viaje por la pintura española más reciente a través del pincel de color", *Diario 16*, Madrid, 28.10.1994.
- **Marín-Medina, José**: "Vanguardias de color", *A.B.C.*, Madrid, 28.10.1994.
- **Dánvila, José Ramón**: "Argenteria muestra sus fondos, con la obra de cincuenta artistas", *El Mundo*, Madrid, 28.10.1994.
- **Olivares, Rosa**: "El color de las vanguardias", *Lápiz*, nº105, Madrid, Octubre, 1994.
- [?]: "El color de las vanguardias", *El País*, Madrid, 4.11.1994.
- **Erausquín, Victoria**: "La cuestión está en el color", *Cinco Días*, Madrid, 5.11.1994.

- **Muñoz, Jorge:** "La hora del abstracto", *Inversión*, Madrid, 11.11.1994.
- [?]: "El color de las vanguardias", *Época*, Madrid, 14.11.1994.
- **Castro Flórez, Fernando:** "Todos los caminos del color", *Diario 16*, Madrid, 21.11.1994.

1995

- **Bonet, Juan Manuel:** "El arte en sus recuerdos", *Lápiz*, nº109-110, Madrid, Febrero, 1995.
- **Gafarot, Xavier:** "'Olvidados' por la transición", *Diario 16*, Barcelona, 5.7.1995.
- **Juncosa, Enrique:** "Los años pintados", *El País*, Madrid, 29.7.1995.
- **Bofull, Juan:** "Euforias y grandes formatos de los 80", *La Vanguardia*, Barcelona, 14.7.1995.
- **Bonet, Juan Manuel:** "Los años pintados", *A.B.C.*, Madrid, 13.8.1995.
- **García-Calvo, Carlos:** "Los pintores, con los afectados de sida", *El Mundo*, Madrid, 12.12.1995.
- **Lorente, Manuel:** "La vuelta a la pintura en los años 80 y 90", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 29.12.1995.

1996

- **Calderón, Manuel:** "Toda la ciudad habla de ello", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 8.3.1996.
- **Navarro, Mariano:** "Una colección en funciones", *A.B.C. de las Artes*, Madrid, 3.5.1996.
- [?]: "Fondos para una colección, vocación museística del CAAM", *La Gaceta de las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 28.6.1996.

1997

- **Bonet, Juan Manuel:** "¿Aún se puede pintar en los noventa?", *Nueva Revista*, nº50, Madrid, Abr.-May., 1997.

1998

- [?]: "El Reina Sofía expondrá obras de Gargallo, Iglesias y Arroyo", *El Diario Montañés*, Santander, 18.1.1998.

- [?]: "Pablo Gargallo y José Luis Cuevas, en el Reina Sofía", *El Día de Toledo*, Toledo, 18.1.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *El Mundo*, Madrid, 23.1.1998.
- [?]: "Dos corrientes artísticas", *Tiempo*, Madrid, 26.1.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 30.1.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Ronda Iberia*, Madrid, Febrero, 1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Cantabria en Madrid*, Madrid, Febrero, 1998.
- [?]: "Novedades del Centro de Arte Reina Sofía", *Mundo Empresarial*, Madrid, Febrero, 1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Nuevo Estilo*, Madrid, Febrero, 1998.
- **Gordillo, Luis**: "Una naturaleza eyaculada", *Arte y Parte*, nº13, Madrid, Feb.-Mar., 1998.
- **Pérez Villalta, Guillermo**: "En la memoria", *Arte y Parte*, nº13, Madrid, Feb.-Mar., 1998.
- **Franco, Carlos**: "Extractos de al calor de la pintura", *Arte y Parte*, nº13, Madrid, Feb.-Mar., 1998.
- [?]: "Carlos Alcolea, el 'pintor del agua' expone en el Reina Sofía", *Lanza*, Ciudad Real, 1.2.1998.
- [?]: "El Museo Reina Sofía dedica una muestra al pintor figurativo Carlos Alcolea", *El Correo Español*, Bilbao, 1.2.1998.
- [?]: "Museo Reina Sofía", *Diario de Navarra*, Pamplona, 1.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea, en el Reina Sofía", *Sur*, Málaga, 1.2.1998.
- [?]: "Antológica de Carlos Alcolea", *El Periódico de Extremadura*, Cáceres, 1.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea, el pintor del agua, en el Museo Reina Sofía", *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 1.2.1998.
- **S.C.**: "El Centro de Arte Reina Sofía salda la deuda del mundo del arte con Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 3.2.1998.
- [?]: "Una muestra definitiva descubre en Madrid la leyenda de Alcolea", *El Mundo*, Madrid, 3.2.1998.

- **Bugallal, Isabel:** "Carlos Alcolea lleva su trabajo al Reina Sofía", *Diario 16*, Madrid, 3.2.1998.
- [?]: "El Reina Sofía espone la obra de Carlos Alcolea", *La Vanguardia*, Barcelona, 3.2.1998.
- **García Yebra, Tomás:** "El 'Reina Sofía' inaugura una retrospectiva de Carlos Alcolea", *El Norte de Castilla*, 3.2.1998.
- [?]: "El Museo Reina Sofía expone a Carlos Alcolea, representante de la 'nueva figuración madrileña'", *El Correo Español*, Bilbao, 3.2.1998.
- [?]: "Inaugurada en el Reina Sofía una muestra de Carlos Alcolea", *El Diario Montañés*, Santander, 3.2.1998.
- **García Yebra, Tomás:** "La reina sofía inauguró una muestra antológica de Carlos Alcolea" [sic], *Diario de Navarra*, Pamplona, 3.2.1998.
- **García [Yebra], Tomás:** "El Museo Reina Sofía inauguró ayer una muestra de Carlos Alcolea" [artículo idéntico al anterior], *Canarias 7*, Las Palmas, 3.2.1998.
- [?] [Tomás García Yebra]: "El Museo Reina Sofía muestra una retrospectiva de Carlos Alcolea" [artículo parcialmente idéntico a los anteriores], *Diari de Tarragona*, Tarragona, 3.2.1998.
- **García Yebra, Tomás:** "Retrospectiva de Carlos Alcolea (1949-1992) en el Reina Sofía" [artículo parcialmente idéntico a los anteriores], *La Rioja*, Logroño, 3.2.1998.
- [?]: "El Museo Reina Sofía muestra la obra definitiva del pintor Carlos Alcolea", *Diario Atlántico*, Vigo, 3.2.1998.
- [?]: "Exposición 'definitiva' de Alcolea en el Reina Sofía" [artículo idéntico al anterior], *Diario de Jerez*, Jerez, 3.2.1998.
- [?]: "Exposición 'definitiva' de Alcolea en el Reina Sofía" [artículo idéntico a los anteriores], *Diario de Cádiz*, Cádiz, 3.2.1998.
- [?]: "El Reina Sofía muestra 'la exposición definitiva' del artista Carlos Alcolea" [artículo parcialmente idéntico a los anteriores], *Sur*, Málaga, 3.2.1998.
- **T.G.** [Tomás García Yebra]: "La mejor venganza", *Sur*, Málaga, 3.2.1998.
- [?]: "Hoy se inaugura una muestra de Carlos Alcolea en el Museo Reina Sofía", *Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 3.2.1998.
- **Bugallal, Isabel:** "El Museo Nacional Reina Sofía expone desde hoy la obra del pintor coruñés Alcolea", *La Voz de Galicia*, Santiago de Compostela, 3.2.1998.

- **Fernández, Jaime:** "Todas las obsesiones de Alcolea reviven en una gran retrospectiva", *Ya*, Madrid, 4.2.1998.
- [?]: "El Reina Sofía expone la pintura figurativa de Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 4.2.1998.
- [?]: "El Reina Sofía inaugura una gran retrospectiva de Alcolea", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 4.2.1998.
- **Fernández-Cid, Miguel:** "Carlos Alcolea: pintura única y última", *A.B.C de las Artes*, Madrid, 6.2.1998.
- **Calvo Serraller, Francisco:** "Pintor de lo imprescindible", *El País*, Madrid, 4.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 6.2.1998.
- **L.R.:** "Inauguraciones, mil", *A.B.C.*, Madrid, 8.2.1998.
- **Barnatán, Marcos R.** [Ricardo]: "¡Que la pintura no muera!", *El Mundo*, Madrid, 9.2.1998.
- [?]: "Reencuentro con Alcolea a través de su obra", *El Punto de las Artes*, Madrid, 12.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea; Augusto Alves da Silva", *El Punto de las Artes*, Madrid, 12.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 13.2.1998.
- [?]: "Alcolea", *El País*, Madrid, 14.2.1998.
- **Aguirre, José Ignacio:** "El asma acrílica", *El Mundo*, Madrid, nº404, 20-26.2.1998.
- **R.B.:** "Alcolea y la Naturaleza Eyaculada", *El País*, 21.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 20.2.1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *A.B.C.*, Madrid, 20.2.1998.
- [?]: "Alcolea", *Nuevo Estilo*, Madrid, Marzo, 1998.
- [?]: "La ironía de Alcolea", *Cambio 16*, Madrid, 3.3.1998.
- [?]: "Alcolea y Gargallo", *Casa & Jardín*, Madrid, Marzo, 1998.
- [?]: "Alcolea", *Más Madrid*, nº3, Madrid, Marzo, 1998.

- [?]: "Alcolea y Arroyo en el Reina Sofía", *Woman*, Barcelona, Marzo, 1998.
- [?]: "Carlos Alcolea", *Entorno*, Madrid, Marzo, 1998.
- [?]: "En el Reina Sofía: José Luis Cuevas y Carlos Alcolea", *Crítica*, Madrid, Marzo, 1998.
- **de Blas Ortega, Mariano**: "Viaje al mundo de Cristina Iglesias y Carlos Alcolea", *Correo del Arte*, Madrid, Marzo, 1998.
- **Alonso Molina, Óscar**: "Pintura a ras del agua", *Lápiz*, nº142, Madrid, Abril, 1988.
- **Alonso Molina, Óscar**: "Cartografía de un viaje sin memoria", *Cruce*, nº5, Madrid, Mayo, 1998.
- [¿]: "La obra figurativa de Carlos Alcolea, en el CGAC", *ABC Galicia*, Santiago de Compostela, 22.9.98, p. 59.
- **M.C.** [Miguel Cereceda]: "Katz, un grande en pequeño formato", *A.B.C.*, Madrid, 25.9.1998.
- **R.B.**: "Retrospectiva de Carlos Alcolea", *El País*, Madrid, 26.9.1998.
- **A.G.R.**: "Carlos Alcolea, retrospectiva", *El Punto de las Artes*, Madrid, 29.9.1998.
- [?] [Miguel Fernández-Cid]: "Retrospectiva de Carlos Alcolea en el Centro Gallego", *Guadalimar*, nº144, Madrid, Oct.-Nov., 1998.
- **C.M.** [Carmen Martín]: "Carlos Alcolea", *Arte y Parte*, nº17, Madrid, Oct.-Nov., 1998.
- **J.M.L.** [José Manuel Lens]: "Dibujos germinales", *Arte y Parte*, nº17, Madrid, Oct.-Nov., 1998.
- [?]: "50 artistas presentan en cinco ciudades sus 'dibujos germinales'", *El País*, 16.10.1998.
- [?]: "El dibujo germinal, 50 artistas españoles, 1947-1998", *El Punto de las Artes*, Madrid, 16.10.1998.
- **Á.M.** [Ángela Molina]: "Carlos Franco", *A.B.C.*, Madrid, 22.10.1998.
- **Miguel Cereceda**: "Madrid-Berlín, elogio de la pintura", *A.B.C.*, Madrid, 12.11.1998.
- **Calderón, M.** [Manuel] y **Pajares, G.** [Gema]: "Las mejores exposiciones de 1998. Consagrados y jóvenes", *La Razón*, Madrid, 27.12.1998.

- **Arnaldo, Javier; Barro, David; Clemente, José Luis; García-Osuna, Carlos; Giralt-Miracle, Daniel; Marín-Medina, José; Navarro, Mariano; Palomo, Bernardo; Solana, Guillermo y Vozmediano, Elena:** "Un año de exposiciones", *La Razón*, Madrid, 27.12.1998.

2002

- **Rivas, Quico** [Francisco]: "Virutas para Carlos Alcolea (fragmentos de un ensayo interrumpido)", *Arte y Parte*, nº 41, Santander, Oct.-Nov., 2002, pp.38-47.

2003

- [?]: "Dibujo. Carlos Alcolea", *El País de las Tentaciones. El País*, Madrid, 24.1.2003.

- **Barnatán, Marcos-Ricardo:** "Única y última", *Metrópolis. El Mundo*, Madrid, 14.2.2003.

- [?]: "Carlos Alcolea (1949-1992). María Vela Veccelia", *Subastas siglo XXI*, nº48, Marzo, 2003, Madrid, p. 27.

- **Alonso Molina, Óscar:** "Carlos Alcolea: Catulinas y dibujos", *AR*, nº16, Madrid, Febrero, 2003, p.150.

- **Alonso Molina, Óscar:** "Carlos Alcolea", *Arte y Parte*, nº43, Santander, Feb.-Mar., 2003, p.112.

- **Sobisch, Pablo:** "Automatismos inteligentes", *Guía del Ocio*, Madrid, 14.3.2003.

- [?]: "Carlos Alcolea expone sus 'Primeros trabajos' en la Sala García Castañón", *Diario de Noticias*, Pamplona, 16.5.2003.

- [?]: "Las pinturas del primer Alcolea, en la sala García Castañón", *Diario de Navarra*, Pamplona, 16.5.2003.

- [?]: "Caja Navarra recupera los primeros trabajos de Carlos Alcolea", *La Gaceta de los Negocios*, Madrid, 26.5.2003.

- [?]: "Carlos Alcolea. Primeros trabajos: 1968-1974", *ABC*, Madrid, 20.5.2003.

- **D.D.N.:** "El pintor de las piscinas", *Diario de Navarra*, Pamplona, 5.6.2003.

- [?]: "Primeros trabajos de Carlos Alcolea", *El Punto de las Artes*, Madrid, 6.6.2003.

- [?]: "Carlos Alcolea. Primeros trabajos", *Casa Viva*, Madrid, Agosto, 2003.

2004

- **Carrasco, Marta**: “Luis Gordillo: Carlos Alcolea es una figura indiscutible en la historia de la pintura española”, *ABC*, Madrid, 6.3.2004.

- **García Osuna, Carlos**: “Contemporáneos en el Retiro”, *El Cultural. El Mundo*, Madrid 11.3. 2004.

- **[?]**: “Dibujos y cartulinas de Carlos Alcolea”, *El Punto de las Artes*, Madrid, 19.3.2004.

- **C.Q.** [Carmen Quijano]: “Carlos Alcolea”, *Arte y Parte*, nº 53, Santander, Oct.-Nov., 2004, p.111.

2008

- **N.M.** [Noemí Méndez]: “Carlos Alcolea”, *Arte y Parte*, nº 75, Santander, Jun.-Jul., 2008, p.110.

- **Peña Lombao, María**: “Pintar y ahogarse”, *ABCDe las Artes y las Letras. ABC*, Madrid, 5.7.2008, p.37.

- **Ó.A.M.** [Óscar Alonso Molina]: “Hacerse el muerto”, *ABCDe las Artes y las Letras. ABC*, Madrid, 15.11.2008, p.54.

- **Escribano, María**: “Última entrevista con Javier Utray”, *Arte y Parte*, nº 78, Santander, Dic. 2008-Ene.2009, pp.40-47.

- **Pérez Villalta, Guillermo**: “Javier y yo”, *Arte y Parte*, nº 78, Santander, Dic. 2008-Ene.2009, pp.48-53.

- **Ecobo, Chema**: “¡El camaleón eres tú!””, *Arte y Parte*, nº 78, Santander, Dic. 2008-Ene.2009, pp.54-61.

- **Alonso Molina, Óscar**: “Las manos paralíticas de Utray”, *Arte y Parte*, nº 78, Santander, Dic. 2008-Ene.2009, pp.62-69.

2009

- **Navarro, Mariano**: “Cuerdos e imprescindibles”, *El Cultural. El Mundo*, Madrid, 19.6.2009.

- **Alonso Molina, Óscar**: “¡Disparad sobre nosotros!””, *ABCDe las Artes y las Letras. ABC*, Madrid, 27.6.2009.

- **Calvo Serraller, Francisco**: “Las ilusiones perdidas”, *Babelia. El País*, Madrid, 4.7.2009.

- **Tena, Agustín:** “Un trago amargo y refrescante”, *Culturas. La Vanguardia*, Barcelona, 19.7.2009.



Carlos Alcolea en su exposición de dibujos en la Galería Columela, Madrid, Octubre-Noviembre, 1998.

III

Otros

- Fotografías [Carlos Alcolea en un concierto como instrumentista de esculturas de Adolf Schlosser], catálogo de la exposición *Adolf Schlosser*, Galería Buades, Madrid, Enero, 1979, s/p.

- Ilustraciones ["Dasein" y "Estudio para los borrachos (según Caravaggio)"], *City Life*, Asociación Cultural de Estudiantes de Filosofía y Francisco Rivas (eds.), Cuadernos de la Aventura, Madrid, Enero, 1980, pp.18-19.

- Ilustración del cuento "El Aire", de Juan Carlos Santamaría Solís, recogido en *Cuentos Parabólicos*, La Luna, Madrid, 1984, p.17.

- Ilustraciones en *Revista de Occidente*, nº73, Madrid, Junio, 1987, s/p.

- Dibujos en *Internacional*, nº1, Madrid, Jul.-Agos., 1985, p.45.

- Portada y contraportada en *Información Cultural*, nº44, Madrid, Enero, 1987, s/p..

- Ilustraciones de la portada y el editorial de la revista *Mundos*, nº1, Madrid, Marzo, 2003, s/p.

TERCERA PARTE

CLAVES DE INTERPRETACIÓN

A LOS ESCRITOS DE CARLOS ALCOLEA



Carlos Alcolea con María Vela Zanetti

Acercamiento biográfico

La biografía propia será para Carlos Alcolea uno de los focos fundamentales que nutra las anécdotas, los entresijos, los temas y las citas ocultas de gran parte de su trabajo. Como desarrollamos en el apartado VIII de esta Tercera Parte, la biografía se convertirá en el artista un auténtico género literario del que tomará notas del natural para alimentar sus imágenes de sentidos y significados particulares que le afectan muy directamente. Es por ello que se hace imprescindible anteceder nuestras claves de interpretación por una aproximación biográfica, siquiera muy sucinta, donde se perfilen los aspectos fundamentales que se desarrollarán a lo largo de su vida artística ligados a su acusada personalidad artística, sus filias y fobias, sus aficiones e intereses culturales, entre otros muchos aspectos.

Nacido el 7 de diciembre en A Coruña, en el seno de una familia con tres hermanos atenta a la cultura, la música muy especialmente, Carlos Alcolea, se instala con ella de pequeño en Cádiz, donde residirá por algún tiempo. Más tarde, en 1967, se traslada de nuevo a Madrid donde inicia estudios en la Facultad de Derecho. De ese momento son los primeros contactos con el arte vivo de su época, iniciándose a pintar dentro de unas coordenadas abstractas de talante expresionista que entroncaban con esa veta *negra* tan propia de la pintura informalista española imperante entonces ("hasta ese momento yo había pensado que la pintura era Tàpies y las cosas que veía en la galería Juana Mordó", recordaba años después) y que pronto abandonará, convirtiéndose en uno de sus acérrimos críticos.

Es entonces cuando Alcolea descubre el *Pop-art*, el británico muy especialmente, recopilando una notable biblioteca sobre David Hockney, Kitaj, Jim Dime, Alex Katz, Jim Nutt, Alex Katz, etc., que se acabará convirtiendo un mítico referente documental para muchos de sus compañeros de generación, quienes descubrieron en ella gran parte de sus intereses y admiraciones, referentes e iconografía

más característicos. Junto a ellos, la biblioteca reunida por Alcolea sobre otro de sus grandes referentes, Marcel Duchamp, gozó ya en vida del pintor de una merecida reputación.

De entre sus lecturas cabe destacar *El idiota de la familia*, de Sartre, o la *Correspondencia* de Flaubert, que continuamente aparecen citadas en sus anotaciones y que según los más cercanos aparecían siempre en su conversación. De Proust el artista apreciaba por encima de todo también la *Correspondencia*, y del Duque de Saint Simon sus *Memorias*. *El Capital* de Marx era un texto casi prácticamente subrayado en su totalidad después de repetidas lecturas, igual que ocurría con la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Otra de sus grandes pasiones literarias se encarnaba en ese texto raro y extraordinario conocido como las *Memorias del Presidente Schreber*, pero cuyo verdadero título es *Sucesos memorables de un enfermo de los nervios*, y en el que se relata en primera persona y de manera asombrosamente detallada el complejo desarrollo de una psicosis de la mano educadísima, culta y precisa de quien llegara a ser el máximo responsable de la judicatura alemana de su tiempo, Daniel Paul Schreber. Como es bien sabido, Alcolea dedicaría uno de sus más ambiciosos cuadros a este singular personaje y al proceso descriptivo de su neurosis. Por último, destacar también como libros de cabecera largamente revisitados por parte de nuestro protagonista los poemarios de Jules Laforgue y Francis Pongue.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la galería Amadís, punto de arranque de muchos de los artistas a los que luego se vinculará; allí, su director, el crítico Juan Antonio Aguirre, a quien se le debe reconocer el mérito de haberlos sabido alumbrar y en buena medida aglutinar en torno a este espacio, escribe en la presentación del catálogo: "una de las características, la que más poderosamente nos llama la atención, es la complejidad del valor conceptual de sus imágenes, ya implicada en la aguada sensibilidad manual y correspondiente realización pictórica como suma de diferentes momentos gestuales. (...) El interés de la obra de Alcolea, relacionada con la que quizá sea la más acuciante problemática de la cultura contemporánea, radica en su postura anticonvencional, exigente frente al concepto del hombre nuevo, y también su afán de establecer a nivel de obra personal una estética acorde con las dimensiones de su

público, el de estos últimos años, conocedor de los estilos postabstractos, en toda la diversidad existente entre Hockney y Arakawa, Dine y Benedit, etc."

Poco a poco, las características que serán propias de su trabajo y consolidarán su estilo de madurez se van poniendo de manifiesto: tratamiento aplanado de los cuerpos y extensas superficies de colores puros y luminosos, muy sometidas a la sujeción de un dibujo de contornos, donde los efectos de perspectiva -lineal o aérea- quedan reducidos a unas escasas indicaciones y cambios caprichosos de escala; todo ello puesto al servicio de una temática intrincada muy íntimamente con su propia biografía personal, pero un tanto recóndita para el espectador.

La escasa obra de Carlos Alcolea -cuya producción final no alcanza la centena de obras mayores-, se gestó lentamente a base de acumular jirones y capas de su propia experiencia vital, que, a medida que el cuadro se iba resolviendo de forma parsimoniosa y despreocupada, el pintor se empeñaba en que fuera dejando rastros y detalles por la superficie de la tela como si de un palimpsesto se tratara, aumentando así más su ya de por sí alta densidad conceptual. Gran parte de los elementos que las acabaron constituyendo tienen, así, una lectura múltiple y paradójica, que nos habla elocuentemente de la fina ironía de su autor -gran aficionado a los juegos de palabras y el discurso hermético intraducible-, así como de su extensa cultura humanística.

Los años setenta supusieron la consolidación de su enorme prestigio y de la brillantez intelectual que tensó tanto sus pinturas como su propia postura vital, sus gestos, sus compromisos. En torno al centro expositivo madrileño más activo de esos años, la galería Buades, su obra se destaca como una de las más personales dentro de aquello que empezó a conocerse con el nombre de *Nueva Figuración Madrileña*, en la que se incluyen nombres como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Luis Gordillo, Javier Utray, Manolo Quejido, Herminio Molero, el propio crítico antes citado y también pintor: Juan Antonio Aguirre, Chema Cobo algo más tarde, y algunos otros.

De entre todos ellos, su postura será la más intelectualizada y *aristocrática*, produciendo un efecto de distanciada y enigmática frialdad que nos podría recordar

aquellas preciosistas superficies que pintara un Bronzino cuatro siglos atrás. Y es que, efectivamente, Alcolea repite en buena medida el acabado pétreo y duro de esa pintura, pisada y bien delimitada, como si de una taracea de piedras preciosas se tratara, y los resultados pueden llegar a ser deslumbrantes.



Carlos Franco, Nacho Criado, Baldomero Concejo, Carlos Alcolea, María Carballido y Santiago Serrano con sus hijos Pablo y Sebastián, entre otros. Madrid, 1976.

Con frecuencia lo mejor de su pintura parece organizada en torno al azogue dibujístico de una Banda de Moebius, un zigzag, un pliegue continuo de capas y fintas, que impide que allí nada se hunda, permaneciendo la capa pictórica pegada a la superficie *-planchada*, diría él-, alternando extensas áreas de color sin apenas matices ni semitonos, con pequeñísimos detalles, minuciosos y recónditos, en algunos de sus puntos clave.

Las palabras del mismo pintor, extraídas de su libro *Aprender a nadar*, publicado en 1980, hablan, en el mismo tono crítico y *esquizoide* que su propia pintura, sobre algunas de las obsesiones que recorren su trabajo plástico: "internarse en un bosque por el atajo (laberinto) de la parte inferior, a metro y medio de la primera vuelta

y pasearse incesantemente entre las capas paralizadas. El cuadro paraliza una tras otra las sucesivas miradas (cataratas), que se repliegan a él. Es de la sedimentación de estas partículas paralíticas de donde la pintura se ha sacado la ilusión de planicie virada. La siesta de un anélido o el principio de celoma. Hay distintas posibilidades. (...) El ojo que mira y luego ve, pinta a la velocidad de la luz. El ojo que ve sin mirar (lapsus), es pintado a la velocidad de la luz... El ojo que no mira y no ve, o viceversa, pinta la luz paralítica: su propia superficie ocular. De ahí lo irónico, el inconsciente, la oscuridad-metáfora que reclama para sí el aparato histórico: la ausencia de obra. (...) Pintura tras el asedio, atravesando el foso que la separaba del ojo. Volviendo de un viaje sin memoria. Cuadro que sólo posee un mapa de su aventura. Anotaciones de circuitos, etapas, distancias, recorridos más o menos largos, condiciones climáticas y pluviométricas. Pintura haciéndose el muerto."

Durante los ochenta, la obra de Alcolea alcanza los más reputados espacios expositivos desde sus comienzos -el cuadro comentado arriba estuvo en su retrospectiva que se celebró en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1980-, convirtiéndose en un punto de referencia ineludible a la hora de hablar de lo más selecto de la producción plástica nacional. Su prematura muerte a finales de 1992 dejó truncado un proyecto único en la intensidad de su pasión por la pintura -*Pintura*, escribiría él, siempre con mayúsculas-, elitista e incapaz de concesiones, que se vio reconocido a título póstumo con la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas ese mismo año. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le rindió una amplia retrospectiva en el año 1998, que pocos meses después fue seguida de otra organizada por el Centro Gallego de Arte Contemporánea. Desde entonces su nombre es una referencia ineludible en todas las revisiones que se acerquen a lo más destacado del arte del último tercio de siglo en nuestro país.



Woman in pool, agost (1971). Acrílico/lienzo. 170 x 126 cm.

I

Gestación de su poética y recepción crítica **durante el periodo 1968-1974**

“Él tenía diecisiete años; una edad con grandes márgenes.”

-Edmond Jabès-

“El análisis nunca debe acabar en una forma de crítica, sino en un compromiso con lo analizado. Siempre terminas por enamorarte del objeto del análisis.”

-Carlos Alcolea-

Los años que aborda esta introducción pertenecen a un fondo lejano y de perfiles poco definidos; más de un cuarenta años nos separan de ellos. De este modo, no sólo la memoria de quien ha de recordarlos, proporcionándonos a todos los valiosos y lábiles materiales de su reconstrucción, se ha esmerilado, como desportillándose a un tiempo sus bordes (los sucesos se olvidan, los documentos desaparecen: las pistas se borran de manera irremisible...), sino que, incluso, y más tenebrosamente si cabe, los mismos acontecimientos de entonces parecieron acontecer sin *filo*, ese silueteado definido tan característico del devenir de los creadores ya hechos y consagrados, consecuencia de su biografía y circunstancias históricas controladas tanto como de una cuantía de previsibilidad y redundancia en su producción. Por entonces Carlos Alcolea era sólo un muchacho en torno a su veintena -será conveniente no olvidarlo a lo largo de las páginas de nuestra aproximación-, y habría de pasar un tiempo más, no mucho, la verdad, para que su nombre fuera sencillamente Alcolea y sonara como clave argumental en torno a la plástica de su generación, terminando por convertirse en firma ineludible para entender toda una época que su pintura atravesó con un destello cegador, autosuficiente e irrepetible. Pero no proyectemos el futuro y, antes que nada, vayamos a los hechos.

Hace ahora algo más de cuatro décadas que en Pamplona Carlos Alcolea realizaba su segunda exposición individual -con exactitud del 9 al 19 de noviembre de 1971-, tras haber empezado a pintar tan sólo tres años antes. Hasta ese momento su trabajo se había visto inmerso en un abigarrado informalismo, algo balbuciente y desestructurado en cuanto a sus objetivos formales y expresivos, donde la pasta y la materia pictórica, muy insistidas a golpe de pincel, como batidas, en sus predominantes agrisadas, turbias y de destellos lechosos, rápidamente tenderían a organizarse en torno a una figuración esquemática de lejana estructuración geométrica que ya no le abandonaría nunca. De este primer momento, rendido a la expansión expresionista, Alcolea conservaría para los restos una rémora gestual que su trabajo de madurez tan deslumbrantemente sabría someter al interés general del cuadro, en un alarde de apertura emocional, pulsional, siempre muy controlada, que le evitaría caer en angulosos hieratismos o cualquier otro tipo de exceso predeterminado al que la concienzuda elaboración de sus telas, tan morosamente sacadas a la luz -con una parsimonia que perseguía la acumulación en palimpsesto, capa a capa, de jirones enteros de su propia biografía: argumentos, anécdotas, lecturas, etc.- parecía abocarle de forma irremediable.

Él mismo recordaba a Francisco Rivas dónde y cómo se produjo este primer encuentro juvenil suyo con la pintura, en una entrevista publicada en la revista *Arteguía* el año ochenta:

[Fue] al llegar a Madrid, cuando estudiaba el tercer año de Derecho. Un día organizaron un concurso de pintura en el Colegio Mayor [Alfonso X "El Sabio", donde se alojaba desde 1967], me presenté y gané el premio. Ese dinero me sirvió para dejar el Colegio y alquilar un piso, así que decidí seguir pintando toda la vida. En realidad, del Colegio Mayor me echaron porque en mayo del sesenta y ocho lo rociamos todo con los extintores de incendios, del piso de arriba al de abajo, como si todo se hubiera llenado de nieve. (Alcolea & Rivas, 1980, p.15)

En el sencillo díptico en blanco y negro editado con motivo de la exposición citada anteriormente, en la Sala Doncel de Pamplona -espacio entonces destinado a usos de casa de la juventud-, Juan Antonio Aguirre, a la sazón director de aquella mítica Sala Amadís madrileña que, como el tiempo se encargaría de poner de manifiesto, bajo su fino olfato resultó epicentro determinante para la renovación del panorama plástico de

nuestra capital en los primeros setenta, escribía en el texto de introducción a los trabajos que el artista presentaba allí:

Cuando, a la vez que se tiene un punto de partida claro en el arte tradicional, es manifiesto el interés en personalizar esa herencia, hasta terminar por hacerla propia, una riqueza creada, no recibida, puede decirse que estamos frente a un caso cultural característico psicológicamente e incluso frente a un ejemplo típico de poética. No es ésta desde luego la línea de los innovadores, más primitivos temperamentalmente. Pero sí la de aquellos que hacen posible el mantenimiento de las grandes corrientes culturales a lo largo de la historia. ¿En qué sentido es de tal índole la obra de Carlos Alcolea? En el sentido de asimilación, consciente y estilística, del postimpresionismo, de la obra de Bonnard en particular; y en el sentido de desarrollar este parentesco dentro de nuevos esquemas figurativos, de aquellos comunes a los de un David Hockney o un Luis Gordillo. (Aguirre, 1971, 2, s/p.).

De este modo, Aguirre detectaba prematuramente la constatación de una actitud postvanguardista típica de gran parte de lo que se conocería poco después como *Nueva Figuración Madrileña* (en donde se anticiparon muchos de los presupuestos de la *Transvanguardia*, u otras poéticas coetáneas como los *Hipermanieristi* y *Anacronisti* italianos, así como de su *Pittura Colta*¹), junto a cierta constelación estilística de la cual partía el joven Alcolea; información preciosa, de manera especial por ser un incipiente análisis interpretativo, genealógico de esa carrera en ciernes a la cual él asistió como espectador privilegiado: promotor y amigo cercano. Se trataba de algunos puntos de partida iniciales que orientaban los intereses del creador hacia aquella nueva vía, por entonces en gestación, frente a la desacreditada pintura informalista y su antagonista el arte objetivo, hundiendo sus raíces en *cierto naturalismo de carácter psicoanalítico* que recientemente había hecho su aparición en la escena internacional, según sus propias palabras.

¹ El relato, aún por narrar, de la seducción del ala más heterodoxa y pictórica del "pop" (Hockney, Kitaj, A. Jones, Katz, etc.) sobre esta figuración, nos adentraría en intrincadas sendas y nos abriría el pórtico de otra historia ya más próxima: las "otras figuraciones" en los ochenta. Intuía J. A. Aguirre que se avecinaba una generación no tanto interesada por inventar palabras como por construir frases a partir de materiales ya conocidos, una generación figurativa agresiva que, según desde qué óptica, llega demasiado tarde o demasiado pronto a la escena internacional, siendo objeto en todo caso de un innecesario silencio. Se trata de una generación muy individualista que, aun delatando afinidades de sensibilidad o electivas, no cristaliza en un grupo y, menos, en "tendencia". Ya desde mediados de los setenta prefiere un pluriestilismo, explora ciertas vetas de la tradición de lo nuevo o del pasado más lejano, se recrea en las síntesis subjetivas de la propia historia artística, en la lateralidad y perversión culturalista, anticipando inquietudes venideras que culminarán en "Otras figuraciones", en el año 1982. (Marchán. 1988, p.320).

Para ello, parecía condición necesaria un arranque figurativo problemático. En su caso se instalará en la senda de la *neofiguración*, del *pop* y de ciertas derivas conceptuales², vinculado a las cuales se encontraba estratégicamente situada la figura de Luis Gordillo³, sobre cuya compleja relación con la primera obra de Alcolea, sus mutuas influencias, miradas y reenvíos, carácter de figura "paterna" que el *discípulo* habría de empeñarse en matar, así como su posición de origen, foco desde donde emana un conjunto de estilemas diferenciados que llegarían a extenderse en todo un grupo de jóvenes pintores -el llamado *gordillismo*-, tanto se ha escrito y polemizado⁴.

En sus obras aurales, las realizadas en el periodo 1968-1974 del primer jalón diferenciado de su trayectoria, Alcolea muestra un empuje experimental sincrético que le lleva a *catar* apresuradamente modos y maneras de diversos movimientos, no siempre compatibles con facilidad o sin incurrir en contradicciones, que en esos pocos años asimilará hasta alcanzar una curiosa amalgama con la cual definir de manera precoz gran parte de los rasgos formales y temáticos de su estilo y pintura de madurez.

Se trata de un acelerado -e inusitado- resumen mediante el cual la materia caótica del expresionismo abstracto, siempre fascinado por los hallazgos plásticos que

² Una de sus características, la que nos llama más poderosamente la atención, es la complejidad del valor conceptual de sus imágenes, ya implicada en la aguda sensibilidad manual y correspondiente realización pictórica como suma de diferentes momentos gestuales. De ahí que, como sucedía en las obras de los antiguos pintores, que ganaban interés si además de ser vistas eran "leídas", una zona, incluso un fragmento del cuadro, llega a tener un insospechado interés, cual ocurre con Brueghel. Y si, al contrario, atendemos al conjunto, sucede algo parecido a cuando, ante un desnudo de Bonnard, parece que la escena se nos amplía en el tiempo, casi desde una hora antes hasta una hora después de salir del baño. (Aguirre 1971, 1, s/p.). La exposición tuvo lugar unos meses antes de la celebrada en Pamplona, en concreto entre el 15 de febrero y el 6 de marzo del mismo año.

³ Luis Gordillo. *¡He aquí un problema! O mejor, he aquí uno entre otros problemas. Una tónica generalizada quiere convertir a Luis Gordillo en el prototipo de la nueva figuración y, yendo más allá, en el almacén ideológico de la misma. Es indudable que Luis Gordillo es un pintor infrecuente por estos pagos. Infrecuente en cuanto a las características formales de sus obras, infrecuente fundamentalmente por su interrumpida reflexión sobre sus realizaciones. Así, nos encontramos con que es innegable que Luis Gordillo se ha planteado una problemática personal que en numerosas ocasiones roza e incluso incide intensamente en las problemáticas, igualmente personales, de algunos nombres antes mencionados [Carlos Alcolea, Carlos Franco, Luciano Martín, Herminio Molero, Rafael Pérez Múñez, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, Chema Cobo]. Pero de ahí a convertir la trayectoria de Luis Gordillo en una búsqueda colectiva existe tan amplia distancia que el salto me parece gratuito. [...] Sobre el pretendido magisterio inicial de Luis Gordillo. Creo firmemente, al margen de que existen obras que corroboran lo dicho, que no se puede hablar en ningún caso de magisterio o influencias, sino es desde una biunivocidad de éstas; es decir, una coincidencia cronológica -pensemos que Gordillo coincide cronológicamente en la realización de sus obras con, al menos, algunos de los antes mencionados-*. (Navarro 1977, pp.46-47).

⁴ Como ejemplo escuchemos a Simón Marchán, quien recuerda cómo en *Arte Último* (1969) J. A. Aguirre apuntaba la emergencia de una "nueva generación", adelantando que Gordillo es "casi el prototipo". Su pintura, en efecto, comienza a distanciarse muy pronto del referente "pop" americano. A pesar del reiterado recurso a los materiales encontrado en los "mass-media" más baratos o en la iconografía del mundo cotidiano: interiores, piscinas, familias, etc., transfigura los estímulos iniciales con gran ironía y sarcasmo, con un desenfado desusado entre nosotros, con una inusitada ductilidad pictórica. Sobre todo, desde que en los albores de la pasada década, irrumpe el gran ausente de la pintura española: el color. Si bien en ellas queda subsumido en la gran subversión pictórica que se logra tanto en virtud de una estilización sofisticada de las figuras como, ante todo, gracias a la emancipación cromática. Éstas pinturas abrían todo un camino en la historia de nuestro arte, y así quedaría reflejado en el gran acrílico de G. Pérez Villalta ("*Retrato de un grupo de personas en un atrio*", 1976), en el cual Gordillo preside lo que luego se denominaría la "neofiguración madrileña" de los setenta. (Marchán, 1988, p.320).

acontecen sobre la superficie enfatizada del plano del cuadro, transitan hacia una organización más preocupada por el entorno social del hombre (relaciones interpersonales, interiores domésticos, sus características piscinas, escenas urbanas, cotidianas, etc.), que se pone en escena, de nuevo, mediante una iconicidad humana de muy amplio registro en las semejanzas, por un lado, y por otro mediante los recursos propios de la pintura de caballete: el plano del lienzo es una pared invisible de -o alberga- una caja teatral donde se simula ilusoriamente un espacio tridimensional que crece tras ella y en cuyo seno transcurre la *acción*. Pero, en el caso que nos ocupa, esta convención es a menudo tratada con sumo relativismo, precaución e, incluso, ironía, en una actitud que, sin renunciar a la tramoya de la ventana albertiana y toda la tradición de la perspectiva geométrica desde el Renacimiento, confunde con toda intención sus recursos junto a los logros formalistas de achatamiento de ese mismo espacio sugerido que, a partir del cubismo, habíase convertido en una obsesión del modernismo pictórico.

Así, durante este periodo es habitual encontrar a Alcolea preocupado por la textura, la untuosidad de la pasta, las densidades de la materia, etc., con una concentración que no tardaría en ceder a favor de los aspectos del contenido de sus imágenes, de súbito *aclaradas* (con ello el *orden de la narración* prevalecerá, no sin el violento contrapeso por parte del correspondiente al de la ornamentación). Imágenes que cada vez se dan más (re)concentradas, atentas a los aspectos semánticos; densas y culturalistas, gongorianas casi. En paralelo, los aspectos netamente visuales se resuelven mediante una fórmula magistral derivada del obsesivo estudio de la superficialidad/literalidad de una pintura -siempre acrílica- convertida en piel tersa, brillante, de color exaltado, silueteada, muy pisada y opaca que niega *la profundidad del sentido* y donde los recorridos de su área son medidos con escrúpulo. Imágenes *tensas*: pantalla de proyección o gruesa lámina sensible a cada uno de los rebotes superficiales que registran... *Piel hidratada*, como a él le gustaba decir (Alcolea, 1980, p.51)⁵. Con ello, no es de extrañar que el tema del agua en toda su amplitud, y en

⁵ Sobre la cuestión, el pintor escribirá más ampliamente en la hermética prosa de este texto ineludible para todo aquel que se acerque a su pensamiento: *Si no es posible que algo se mantenga vivo sin reunir ciertas condiciones, debido a un tipo de análisis de interioridades orgánicas (ideas como función, validez, sano, et caetera), no por ello se zanja la cuestión: estamos en la superficie y por lo tanto, incluso lo que no es, ocupa una zona dispersa. (Reconocer si estamos aquí, en la superficie, no supone el ser vertical. Al contrario, nos encontramos en un momento contiguo, donde el tiempo cristaliza trapezoidalmente / construye / intensidades de luz). Incluso esto es aquello en la superficie: biología sin cuerpos, cuerpos rebotando su no profundidad, su no altura, su no perspectiva. Cuerpo superficie instantáneo que se limita a cambiar de intensidad por evaporación; cuerpo despistado e inversamente plano. [...] Cuerpo-cuadro inorgánico, pero que a pesar suyo funciona como cuerpo-cuadro. Cuadro y cuerpo no preposicionales. Sin exterior porque su superficie no soporta interioridades.* (Alcolea, 1980, pp.32-33).

concreto la iconografía relacionada con la piscina, una de las primeras y más constantes obsesiones alcoleicas como bien podrá comprobar el lector de estas claves interpretativas, apareciera ya desde estos primeros años como central en su pintura vertebrando no sólo el argumento de sus cuadros, sino convirtiéndose en el *asunto* mismo que el artista se traía entre manos.

En cualquier caso, y volviendo de nuevo a los primeros nombres concretos de su temprano interés –referentes, maestros lejanos o cercanos, privado *museo imaginario* de su exclusiva propiedad- Alcolea haría de esa *genealogía* una auténtica declaración de principios: *Sí, pero sin hacer historia. Habría que hablar de Tiziano, de Rubens, de Ruscha, de Kitaj. Y un agradecimiento a Hockney, porque sin él la piscina... Y los pintores que menos miras: Bacon, Greco, Goya, Grünewald. Y la pintura española, demasiado negra, demasiado en el campo, en la cepa, de Palencia a "El Paso". Cuando empecé a pintar, la gente con la que me junté (Gordillo, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez) era gente que no iba por ahí para nada*, como declaraba a Juan Manuel Bonet (Alcolea & Bonet, 1980). O, siguiendo de nuevo a Aguirre, esta vez en su texto de presentación al catálogo de la primera muestra en solitario de nuestro protagonista, vemos como semejante constelación de maestros prepara el terreno para una figuración que no tardará en recibir el sobrenombre de *esquizo*⁶:

En toda la pintura de Carlos Alcolea se nos propone un tema, interpretado por el autor con punto de arranque, a partir del cual su poética consistirá en analizar la complejidad narrativa al tiempo que se está desarrollando. [...] Partiendo de la evidencia de que allí sucede algo, tal vez también del presentimiento de haber atravesado el umbral de un mundo desconocido, cuya realidad pudiera estar tan lejos de la estética de la falsedad como lo estaba antes de entrar del contenido de nuestra experiencia habitual, iniciamos el viaje de expedición por la obra de Alcolea a través de distintas sensaciones y otras tantas posibles claves para, sin desvelar por completo, al menos aplazar el misterio dándole un nuevo sentido. Así el interés de la obra de Alcolea, relacionada con la que quizás sea más acuciante problemática de la cultura contemporánea, radica en su

⁶ *Sí, se ha hablado mucho de los "esquizos" de Madrid, aquella boutade de Broto, que si Deleuze, que si el "Anti-Edipo", que si en mi pintura o en la de Manolo Quejido... Pero la pintura está engarzada en otros problemas. A Deleuze tú lo lees, no lo pintas. Monet y Matisse, pongamos por caso, siempre serán para un pintor problemas más violentos (la ceguera final de Monet, la enfermedad final de Matisse que le obliga -y menos mal para la pintura- a recortar papelitos en la cama) que lo que diga un filósofo, aunque ese sea Deleuze. Yo por mi parte nunca he pensado el deseo en sus términos, ni la máquina como él la describe. Ya tenemos bastantes con cuerpos esquizofrénica, como para crearnos historias de "máquinas deseantes", maquinistas, prótesis. Y menos prótesis oculares para el pintor. [La lectura del "Anti-Edipo" fue importante], importante como lectura, como también fueron importantes en otro momento de mi vida Flaubert, o Proust; o, en pintura, Hockney, Gordillo. (Alcolea & Bonet, 1980, p.49)*

postura anticonvencional, exigente frente al concepto del hombre nuevo, y también, en su afán de establecer a nivel de obra personal una estética acorde con las dimensiones de su público, el de estos últimos años, conocedor de los estilos postabstractos, en toda la diversidad existente entre Hockney y Arakawa, Dine y Benedit, etc. (Aguirre, 1971, 1, s/p.).

Por otra parte, dicha *asimilación consciente*, derivada de ese temperamento más argumentado que con todo acierto supo detectar Aguirre, será uno de los rasgos decisivos en la obra de juventud del pintor que él mismo se encargaría de señalar en más de una ocasión, como cuando, en la conversación con Francisco Rivas citada antes, recordaba a su interlocutor muchos de los nombres más cercanos a su biografía e intereses durante el periodo que nos ocupa aquí, ofreciéndonos un inestimable documento de primera mano sobre aquellos años que citamos por extenso:

Primero conocí a Gordillo, cuando su exposición de "Hombre-Vespa" en Edurne. Su hermano era cuñado mío y me lo presentó. Luego a Carlos Franco, con el que me enrollé mucho durante un tiempo, en plan muy cachondo. Gordillo nos presentó a Juan Antonio Aguirre y después fuimos a Cuenca, donde conocimos a Nacho Criado y Miura, que entonces vivían allí. Con Nacho hice entonces un trabajo en la piscina de Cuenca, una piscina que hay en medio del río, según se sale de la Ciudad encantada... [Pero no es de aquí de donde parte el motivo de la piscina, constante en su pintura desde entonces] No, yo me había enrollado antes con Hockney, el año sesenta y ocho, en París. Entonces vi su serie de grabados sobre piscinas. Ese viaje fue muy importante, muy raro. Recuerdo perfectamente los tres catálogos que traje: uno de Hockney, otro de Kitaj y otro de Jim Dine. Hasta ese momento yo había pensado que la pintura era Tàpies y las cosas que veía en Juana Mordó. Me extrañó muchísimo descubrir que la gente por ahí afuera siguiera pintado.... con perfiles y eso. Recuerdo que al volver la gente me quitaba los catálogos de las manos, ya te los enseñaré, están deshojados, sobados, manchados de dedos con pintura. En esa época estábamos todos como muy intranquilos, quizás el que más Rafael Pérez Mínguez. Íbamos mucho a ver a Gordillo, que entonces estaba muy preocupado con Freud y el psicoanálisis. Pero Carlos [Franco] y yo, sobre todo, estábamos ya en otro rollo, ¿entiendes?, un poco en plan agrimensores de Kafka. A partir de la exposición "Animales salvajes, animales domésticos" que se hizo en Vandrés [en marzo de 1973], cada uno empezó a ir por su lado. Bueno, antes fue la exposición de Gordillo, la de la Galería Daniel, que fue muy importante, y puso a Luis a planear. También los "Encuentros de Pamplona". Recuerdo un día en que estuvimos allí todos reunidos, en la Plaza del Castillo, todos muy preocupados porque el arte conceptual empezaba a triunfar en España... Entonces yo todavía no me sentía muy pintor, no pensaba que la cosa fuera del rollo de la pintura... (Alcolea & Rivas, 1980, pp. 15-16).

Pero, por seguir con la fiel guía que ofrece el testimonio de Aguirre en ese momento gracias a su cercanía personal del pintor, y para cerrar este primer intento de establecer los márgenes que encauzan el trabajo de sus primeros años⁷, su opción personal, aunque todavía sometida a indecisiones pluriestilísticas, filiaciones y deudas literales faltas de una maduración propia completa, vemos cómo era interpretada coetáneamente según algunos rasgos distintivos de la dispersión ecléctica que la caracterizaban en función a esta didáctica enumeración del prologuista:

- a) Humor en su temática, que trata especialmente escenas confortables de una imaginada "casa moderna", con piscina, pequeños árboles recortados, césped, etc.
 - b) Técnica de colorido jugoso y contrastado, fondos amplios de colores luminosos, zonas tratadas con toque nervioso de pincel y yuxtaposición de veladuras. Deformación expresiva general de contornos, a veces con irónicos elementos pseudo-cubistas.
 - c) Tamaños grandes, preferentemente, y formatos ligeramente rectangulares, en sus mejores obras. Sensación de ampliación del original, emparentada con el pop americano.
 - d) Estructura muy elemental, sabiamente realizada en los desplazamientos laterales de figura, a veces con curiosas reminiscencias orientalistas, traídas posiblemente a través de Bonnard.
- (Aguirre, 1971, 2, p.15).⁸

Sin embargo, al mismo tiempo pero en otro lugar él mismo dictaminará cómo *parte de lo mejor de Alcolea es su naturalidad, su frescura. Carece de un compromiso*

⁷ No queríamos dejar de apuntar, empero, la visión global que en fecha tan temprana como 1974, límite cronológico de esta aproximación que prologamos, ofrecía el propio Javier Utray sobre muchos de sus compañeros generacionales con motivo de su participación en la muestra *Exhibición Arte Cádiz I*, cuando escribía: *En los cuatro pintores más significativos de este grupo -Carlos Alcolea, Carlos Franco, R. Pérez Mínguez y G. Pérez Villalta- no se encuentra una identidad formal ni un tratamiento semejante de los temas, aunque, ocasionalmente, estos se basen en una emblemática interprestigiosa. // Las características, que le dan una coherencia como grupo, son la mayor o menor incidencia con la que cada uno de estos pintores se plantea su postura ante la figuración. La fuerte corriente del "pop-art" que, indudablemente, les afecta en un principio, no está traducida, literal ni iconográficamente, de las fuentes americana o inglesa: los objetos están relatados desde un protosurrealismo sicoanalítico -Carlos Franco- o en una iconología proustiana o retórica de los objetos, los paisajes y las arquitecturas vividas en la infancia -G. Pérez Villalta-. En cualquier caso, se observa en los cuatro una intelectualización del menester y del hecho plástico, aunque en diferentes vertientes y en diferentes códigos ergonómicos y de lectura. // Así, se puede hablar de un nuevo manierismo conceptual en los juegos complejos de ambigüedad y contradicción, con los que se enfrentan a un cierto análisis que va desde las perspectivas convencionales de renacentistas y barrocos hasta el espacio expresionista de un Bacon o las síntesis textuales de un Hockney. Todos, hasta ahora, han utilizado la pintura acrílica, con técnicas de los volúmenes cromáticos como unidades de la estructura del significante, tal como se leen en Luis Gordillo y, en el muy poco conocido, Charles Lepicque. El color en superficies planas se combina con estudiados rasgos gestuales en Carlos Franco y en Carlos Alcolea [...] De Carlos Alcolea se puede decir que es el más interesado en la herencia de la plástica pura, y donde la forma es un vehículo cromático muy sintetizado. (Utray, 1974).*

⁸ Es importante señalar, ya que al lector actual le será arduo establecer los paralelismos establecidos por el teórico, sin duda derivados de conversaciones y contrastes de la época con el artista más que en la hermenéutica de su obra, que su insistencia en considerar a Bonnard piedra clave en estos primeros años de formación de Alcolea (cf. *supra*), atribuye a éste un interés, o mejor un entusiasmo, que le es más bien propio, ya que en la senda apuntada nuestro protagonista siempre mostró su preferencia por un pintor de mayor frialdad y control en sus efusiones plásticas como Vallotton. Véase también esta reseña aparecida con motivo de la exposición en Amadís, donde podemos leer: *Es un admirador de Bonnard, no sólo de Hockney. Todavía está vigente la mano del pintor, nerviosa en este caso por establecer un equilibrio entre los contornos formales y la aplicación fluctuante del color: una tensión fecunda, en sus mejores cuadros, y que tiende a desaparecer en la que hasta ahora es una tímida primicia formal.* (Aguirre, 1971, 3, p. 15).

previo con un estilo determinado, y las huellas de los grandes creadores contemporáneos apenas son visibles, a través de una inteligente asimilación, apropiación. Temperamentalmente -advertirá Aguirre, ofreciendo una pista clave para la consideración pretérita de esta pintura que ahora intentamos reconstruir en sus orígenes-, *es un hombre más cercano a Proust y al impresionismo. Formalmente, su pintura se encuentra en las mejores condiciones para realizar esa síntesis, acompañada de una aguda sensibilidad y un buen sentido del humor. Su primera exposición es un comienzo desacomodadamente brillante* (Aguirre, 1971, 2, s/p.). Estos sumarios repasos, prolongando los ecos de su optimista bienvenida al mundillo artístico que no podía ser más venturosa y prometedora, determinarán la forma en que la crítica recibirá los primeros trabajos del pintor, convirtiéndose en un eje sobre el que las firmas que se les acercaron en torno a 1971 partirían de manera casi constante, incurriendo, con frecuencia, en algunas reiteraciones cuyo origen no le será al lector difícil localizar. Así podemos comprobarlo, por ejemplo, en la reseña que publicó García Viñolas al hilo de la presentación en Amadís:

Cuando esta pintura se calme y serene sus juicios y se establezca sin compromiso alguno de actualización será una pintura excelente y personalísima. Es posible que entonces Carlos Alcolea, nacido en La Coruña hace veintiún años, se decida a desdibujar y a interrumpir las formas luego de haberlas dibujado y construido. Hay en él, por lo que aquí veo, un cierto arrebató, pero de buena ley. Dice en el catálogo Juan Antonio Aguirre que la obra de Alcolea "próxima a cierto naturalismo de carácter psicoanalítico, no es fácil de clasificar". Pero acaso esa misma dificultad puede valer ya para clasificarle en una línea de "zozobra estética" que sólo valdría como ensayo de pintura si no advirtiéramos en ella muy buenas calidades de pintor. Creo que Carlos Alcolea está pagando su tributo de juventud a un ansia inconformada de hacer arte, pero creo también, con la misma sinceridad lo digo, que Carlos Alcolea se cobrará en firmeza y determinación esa entrega inteligente y capaz que hoy le hace a la pintura. (García Viñolas, 1971).

O esta otra que de la mano de Antonio Manuel Campoy aparecía en prensa tres semanas más tarde, donde se construye un escueto resumen/paráfrasis de lo ya citado, al que se añade algún breve comentario sobre cuestiones formales para, al final, rematar con un tono de menor emoción que los anteriores:

Carlos Alcolea, en las pinturas y dibujos que expone en la Galería Amadís, aparece equidistante de una poética "pop" (en la versión que del "pop" yanqui tenemos aquí) y de un surrealismo que, al menos en él, pugna por ser nuevo, otro capaz de expresar el tiempo nuestro. Se sirve de colores planos, divididos pulcramente en tantas zonas como las que depare la polimorfa composición geometrizable casi siempre. Es un pintor, como dice J. A. Aguirre, que no es fácil de clasificar. Pero es un pintor lleno de sugestión, tal vez en una inicial andadura. (Campoy, 1971)

Por su parte, Castro Arines, en un mayor esfuerzo crítico ahondará con su comentario en la esfera del significado de una pintura que el autor pone en cercanía de su colega sevillano, de su *pensamiento y pronunciamiento discursivo* -(intuición ya señalada arriba de cierta *fase de síntesis en la que es impertinente mantener una postura extrema. Es la joven generación la que juega un papel trascendental. Hereda los presupuestos e inquietudes de la antigua, pero conoce también sus fracasos y conquistas. No será la que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases*) (Aguirre, 1969, p.90), lo que no socava ni un ápice la calidez de su acogida al recién llegado:

Carlos Alcolea, nuevo en esta plaza de Madrid. Sus pinturas y dibujos se exhiben en Amadís y son sin duda ellos una muy grata revelación para este informador. El mundo de Alcolea busca su apoyatura e instrumentación en el hombre, pero no en su directa acción de vida, sino en los oscuros dominios de su pensamiento. Es pintura en su exterior de carácter narrativo y testimonial, inquietante por el carácter de sus símbolos y por la hondura y misterio de sus significaciones. El tiempo, como el espacio, tiene aquí una singular fuerza expresiva. Su inventiva me trae al pensamiento la inventiva de Luis Gordillo, y ello lo apunto como síntoma de sus inclinaciones y dirección de sus pronunciamientos discursivos. Creo que estamos -con sus veinte años a cuestas- ante un pintor que dará que hablar. De momento, su obra se singulariza, no sólo ya por sus cavilaciones, sino a la vez por sus coberturas estructurales, por el orden con que ellas se rigen, por su fuerza discursiva. Un nuevo pensamiento descriptivamente pictórico del hombre de capital interés. (De Castro, 1971).

Finalmente, Raúl Chávarry, casi igual de efusivo, recae en el desconcierto analítico de la, diríamos, insalvable dificultad de su taxonomía, pero ofrece, a pesar de todo, una amplia -y vaga- delimitación de las facultades y recursos del artista, al tiempo que opta por explicar la peculiar deriva figurativa de este pop *de origen psicológico* en clave surrealizante, próxima, según su interpretación, al realismo mágico:

Carlos Alcolea ocupa su quehacer en una coyuntura pictórica difícil de clasificar, en la que se reúnen, pero no se confunden, elementos surrealistas con factores procedentes de un peculiar naturalismo de origen psicológico, todo ello fundado desde una concepción acentuadamente revolucionaria de la composición pictórica y subrayado por una cierta tendencia a visualizar y potenciar las imágenes, que parece encontrar sus orígenes en el "pop art". // Todas estas realidades que se confunden y se entremezclan en una pintura a la que asoman por igual un incontenible ímpetu juvenil y una rigurosa preocupación humanista, producen, contra lo que parecería previsible, una sensación de profunda madurez; Alcolea es un buscador, pero su exploración se basa en una serie de factores de gran solidez y firmeza, quizás en el planteamiento de un realismo fantástico de nuevas e insospechadas dimensiones, que no sería extraño que produjera en fecha próxima algunas realizaciones de excepcional interés. (Chavarri, 1971).

Desgraciadamente, y a pesar de la generosidad con que acogieron su propuesta primeriza, ninguno de los cuatro últimos citados alcanzaría el nivel de intuición, el fino *olfato* demostrado por Juan Antonio Aguirre desde el primer momento a la hora de rodear esta pintura y desentrañar sus recónditos pliegues y artificio. Y, como esperamos haber demostrado suficientemente, su pretérito desbrozar durante los setenta fue ineludible para continuar la tarea crítica desde entonces. Alcolea se instalaría con gran rapidez en el espíritu de los nuevos tiempos que se avecinaban (también *sus* críticos sería otros: Huici, Bonet, Ángel González, Alaminos, Bulnes...), otra época que acabaría teniendo, como con cierta amargura no se pudo dejar de comprobar en su momento, un sabor menos ácido y mucho más graso, para su propia inconveniencia. Al comienzo de la década de los ochenta, festejando la inauguración de una nueva muestra del pintor en las salas del entonces Museo de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria de Madrid, donde se recogía lo más selecto de su producción hasta la fecha, el crítico recordaría con un retrospectivo tono de melancolía todo lo que estaba a punto de llegar. Escuchémosle justo en este mismo instante en que les dejamos a solas con los primeros tanteos de Alcolea para disfrutar con la audacia de su juventud y la promesa de su futuro inmediato. Es todo.

Un grupo de pintores que empezó a trabajar a comienzos de los setenta, tuvo que enfrentarse a una situación bastante problemática. La pasada década fue especialmente crítica para la cultura española, para el arte y, aún mucho más, para la pintura, precisamente porque las vanguardias

"no pintaban". Yo conservo la hermosa imagen de una mañana de primavera con el sol y el agua luminosa de las fuentes del Paseo del Prado, con Alcolea, en el 72. Hablábamos de pintura, llenos de color, de Friedrich, Newman, Rothko y Tintoretto. Enseguida llegarían los "Encuentros" de Pamplona y unos años más tarde los "Supports-Surfaces". Pero estaba claro que había otra calle, por donde íbamos a seguir andando a la manera antigua Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez Múnguez, Carlos Franco, Carlos Alcolea y algunos más. Cuando recuerdo aquella conversación madrileña, tengo la ilusión de iniciar el despegue, de reducir a un mínimo el trayecto, y descender con parsimonia nuestro tren de aterrizaje sobre una deseada Década Multicolor, la de los ochenta. (Aguirre, 1980, p. 3).



Baldomero Concejo, Carlos Alcolea, Eduardo Alaminos, Juan Hidalgo, Santiago Serrano, María Carballido, Julia Varela y Fernando Uría, entre otros. Madrid, ca. 1977.

II

Cartografía del territorio textual: la obra de Carlos Alcolea

Hubo un tiempo antes de que la tierra entera fuera objeto de medición y de dibujo cartográfico... entonces todo viaje más allá de los horizontes que circundaban lo visible era un viaje hacia donde en los mapas se había escrito *terra incógnita*; era una expedición al fin del mundo que para llevarse a buen término demandaba nombrar los nuevos sitios; crear sus voces. Así la crítica.

La noticia de aquello que se encontraba allende los lugares en los cuales estaba asentado el mundo era en todo momento la noticia de lo irreal; historias que parecían más que dudosas. Dejar para siempre la tierra donde uno se había criado significaba asumir, en el propio recorrido, el reto lanzado por aquello que se da al otro lado del *limes*, fuera del contorno de las luces del campamento, más allá de los campos cultivados. De las *voces familiares*. Emigremos. Desmantelemos el centro del mundo y, consecuentemente, trasladémonos a otro perdido, desorientado, formado de fragmentos. Dejemos vacía la casa -nunca debimos crearla definitiva- e iniciemos el periplo: esa otra forma de habitar que no está representada por un hogar sino por una serie de prácticas (Berger, 1986, p.67 y ss.). Cada uno tiene las suyas; son elegidas y no impuestas. Y por muy transitorias que puedan ser en sí mismas, su repetición ofrece más cobijo que cualquier alojamiento.

Carlos Alcolea lo dirá con claridad de la propia práctica de la pintura: "*es un 'mundo sin mapa' en el que los fluidos de diversa índole se organizan paulatinamente, ajustando su intensidad a la vista*" (Alcolea, 1984, p.44). Y a ésta Alcolea le encomendará la tarea hercúlea de indicar la dirección a seguir -abrir el camino, afrontar el vacío: lienzo en blanco- sin hitos en el relieve. Perderse: "*'mundo sin mapa' como 'paisaje' en el que se depositan los líquidos. El agua borra las pistas. Tampoco hay recorrido estable*" (Alcolea, 1984, p.44). Nada de algo parecido a una *metodología* de pintor que organice la industria de la pintura siempre deslizante. Pintar será, entonces,

poner en contacto la mirada con líquidos, fluidos, gelatinas de dudosa estabilidad que empapan todo o se secan, y esperar; *ver* que pasa. Aunque él mismo da con la respuesta en la "*descripción de un libro*" que no es sino cuaderno de bitácora de su propia navegación: "*si un 'diario de viaje' se escribe como confesión de una serie de gestos innecesarios (que vagan por ciertos paisajes), la cartografía, a base de relictos, describe un paseo diferente: viaje sin memoria, superficial. Desplazamientos mudos en los que no pasa nada (sólo ciertas líneas trazadas sobre un plano indican el recorrido). Viaje técnico de altímetros, curvas de nivel, sinclinales, manómetros... CARTOGRAFÍA SIN NOMBRES*" (Alcolea, 1980, p. 13).

Esa parcela, cuyo contorno se corresponde con los bordes de la tela, territorio alzado, *ritualizado* según algunos, a veces aspira tener un mínimo de credibilidad científica en su representación del mundo mundo: *dentro de la 'caja perspectiva' las cosas están donde están, mientras que en la 'caja de agua' su localización se nos escapa y derrama* (González, 1998, p. 55). Pero "*un mapa acuático tendría que ser forzosamente un mapa en tres dimensiones. Cualquier molécula exigiría su posición exacta*" (Alcolea, 1984, p.44). Así resulta que esta otra "*cruel memoria de los líquidos*" hace incompatible con la representación y su necesidad de distancia, de escena, todo intento de exactitud. Se impone una "*pedagogía tonta y viaje despistado*" (Alcolea, 1980, p. 14).

Si no hay boyas que marquen el territorio de lo analizado, la interpretación sólo puede seguir el camino de su *despiste*, de su extravío. Si el territorio a explorar no es estable, si se licúa -como éstas pinturas o los textos que las acompañan- y sus contornos cambian a cada instante -¿qué demonios está ocurriendo allí; qué cuentan, qué dicen?-, su crítica no podrá adoptar sino una estrategia textual que suponga recorrer incesantemente sus lugares con la esperanza de dejarlos nombrados en cada vuelta nunca definitiva.

No hay nombres en el mapa de la pintura de nuestro protagonista: su hermenéutica debe reconocerla a ciegas. Eso que Alcolea acaba pidiendo se parece, de este modo, a un *testigo oculista*, finalmente un ojo interno: "*amigo que viaje no escriba ni hable*" (Alcolea, 1993, p. 29). O en palabras de Ignacio Gómez de Liaño, "*la historia*

vista con medios especulares nunca vistos. El pintor nos mete por los ojos trozos de una espectrografía nunca registrados" (Gómez de Liaño, 1991, p. 14).

Él mismo parece haberse encontrado en algún momento ante idéntica cuestión al preguntarse, "*¿anotar minuciosamente los líquidos que recorren el cuadro, o más bien hacer de éstos un panel de distribución y mapa superficial de navegación de la pintura?*" (Alcolea, 1970, p.13). En su artículo comentado, cuatro años posterior, podría verse una posible respuesta en la que la obra de arte se aproxima a la noción de acontecimiento deleuziano: "*el mapa pictórico es posible en cada cuadro. Tantos mapas como cuadros*" (Alcolea, 1984, p.44). Alcolea habla ya sólo de sí mismo, como el reino cartografiado de Borges.



Walter Benjamin, en "*La técnica del crítico en trece tesis*" (Benjamin, 1988, pp. 45-6), asegura en la primera de ellas -¿la más urgente?-, "*el crítico es un estratega en el lenguaje literario.*" Será la preocupación de la Modernidad entera, darle batalla. Si la originaria y perfecta correspondencia entre las cosas y la palabra -¿divina?- ha desaparecido, la función del crítico es indicar, a modo de dirección, la dimensión perdida del discurso -¿divino?- a través de un método de "*conocimiento por composición*" o "*por recomposición*": "*la crítica debe hablar el lenguaje de los artistas*", adelanta la tesis cuarta; con la desesperanza de no corregir, jamás, la simetría imperfecta entre el mundo del lenguaje y el mundo de la vida.

En el *núcleo* de su libro, aquel que le da título, Alcolea se aplica en esta problemática en torno a la práctica del artista: "*se es la experiencia de lo representado antes que el hecho de la representación o antes de que ésta se lleve a cabo*" (Alcolea, 1980, p. 43). Para descentrar el poder de la crítica, su jerarquía -visión privilegiada, óptimo espectador- se deberían dismantelar los rangos de la representación. Que éstos nunca se organicen como aquella espera. Hacerlos fluctuantes y nunca los mismos. "*En este intento de liberar 'lo' analizado, eliminando la representación, introducir la 'generalidad' contra la identidad del concepto*" (Alcolea, 1980, p. 43). Difusos.

Pero continuemos con la aproximación. "*El análisis nunca debe acabar en una forma de crítica, sino en un compromiso con lo analizado (...)*" Cada vez más cerca. "*(...) y siempre terminas enamorándote del objeto del análisis*" (Alcolea & Rivas, 1980, p.18). ¿Comprometidos? Será el propio Benjamin quien nos prevenga del último obstáculo insalvable, aquel que hace que "*a una persona la conoce únicamente quien la ama sin esperanza*" (Benjamin, 1988, p. 60). Igual que con los cuadros.

Dicho en una palabra, "*no ser análisis, sino conciencia de lo analizado*" (Alcolea, 1980, p. 43). Interiorizarlo, hacerlo nuestro: digerirlo. Porque comemos lo que nos gusta, nos alimentamos de lo que amamos para llegar a parecernos a ello; como en el proverbio alemán, *Der Mensch ist was er isst* -el hombre es lo que come-. Y la teoría no puede contentarse con describir y analizar, es preciso que constituya un acontecimiento en el universo que describe, para lo cual es necesario que entre en su misma lógica y que sea su aceleración⁹. Una mimesis que, como táctica textual, no se va a contentar en comprender *desde dentro* la naturaleza de lo analizado ("*utilizar la misma estrategia que su objeto*" (Baudrillard, 1994, p. 82), sino que va a imprimirle con su análisis el impulso que le hará describir una característica *parábola de las catástrofes* propia de todo acontecimiento sometido a una creciente aceleración. En pintura "*el ciego soy yo mientras pinto una ciega*" (Alcolea y Morales, 1984, p.22). *Carácter destructivo* de la crítica que abre la obra, la vuelve transitable -navigable diríamos mejor-: deviene *texto*. Allí donde ha golpeado, una multitud de caminos surca los escombros¹⁰.

Aparecer de la interpretación alegórica, del *libro* -de arena (Borges)- que sólo se detiene con la desaparición del objeto que narra. "*Su sustancia no debe dejar huellas. Es el equivalente de un crimen. Sea cual sea su objeto, la escritura debe dejar irradiar su ilusión y convertirla en un enigma inaprehensible, inadmisibile para los realpolíticos del concepto. El objetivo de la escritura consiste en alterar su objeto, seducirlo, hacerlo desaparecer ante sus propios ojos*" (Baudrillard, 1996, p. 138).

⁹ Cf. sobre el tema Baudrillard (1991), en especial el capítulo "Para un principio del mal", pp.195-205, y Baudrillard (1994), en especial el capítulo "¿Por qué la teoría?", pp.81-87.

¹⁰ Véase al respecto Benjamin (1990), en especial las pp.157-161, así como la paráfrasis que Patxi Lancersos hace del texto en su "Apunte sobre el pensamiento destructivo", en Vattimo (1991), pp.137-161.

La conclusión es inevitable: "*sólo quien pueda destruir, podrá criticar*" (Benjamin, 1998, p. 46). Nuestro deseo se resuelve en el desvanecimiento de la forma a la que aspiraba para, adornianamente, reconocer a la crítica imposible aunque absolutamente necesaria.



Serán éstos, los espacios sin acotación -infinitos-, lugares del aparecer de la melancolía, siempre asociada a la imposibilidad de *tomar medidas* en centímetros o resoluciones. El melancólico reconoce lo inútil de su esfuerzo agrimensor propio de un poder sobrehumano (Dante definirá a Dios como "*aquel que con su compás abarcó hasta las extremidades del mundo*"¹¹), pero también de las deficiencias de su utiliaje. Y abandonando sus muletas, el compás y la escuadra, que delimitan el círculo y el cuadrado -cielo y tierra-, el artista se dedicará a especular mundos posibles. Es el terreno de la estética¹². Esta podría ser la razón que aduce Cioran al diferenciar que "*mientras la tristeza se contenta con un marco de fortuna, la melancolía precisa una orgía de espacio, un paisaje infinito para desplegar en él su gracia desagradable y vaporosa, su malestar sin contornos, que, por miedo a curar, teme un límite a su disolución y sus ondulaciones*" (Cioran, 1988, p. 124). En torno a la bilis negra, en tan dilatados paisajes, se acaban definiendo ciertas categorías propias del Manierismo¹³.

No debería de haber dudas: el artista "*a veces quiere describir, porque conoce por anticipado, en Kilómetros, el tamaño de su soledad. Entonces se sueña sobre el mapa, se sueña en geógrafo*" (Bachelard, 1992, p. 242). Un estado de ánimo característico le inclinará a la posición del dibujante. Por decirlo de alguna manera: *abatido* sobre el papel. "*El placer del soñador reside por tanto en poner un término a la naturaleza en el marco de desvaídas imágenes*" (Benjamin, 1990, p. 153).

¹¹ (Paraiso, 19, 40). Acerca de los símbolos de la melancolía y de Saturno, así como de la representación de Dios como geómetra, véase la obra referencial de Klibansky, Panovsky & Saxl (1991).

¹² Para la presencia del carácter melancólico en el nacimiento de la estética, cf. Bucci-Glucksmann (1987), pp.50-53, así como Bolaños (1996). Por otro lado, sobre la dimensión ética de este fondo melancólico resulta imprescindible la perspectiva de Clair (1999).

¹³ Para ver un análisis que incide sobre éstos aspectos irracionales y sombríos del Manierismo puede consultarse el texto clásico de Gustav René Hocke, *El Mundo como Laberinto. El Manierismo en el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1961, y en especial el apartado "Melancolía saturniana", pp.35-38, que aborda la cuestión tratada.

Como Zaira, una de esas ciudades invisibles descritas por Calvino, que aparece con toda propiedad incluida dentro del apartado "*Las ciudades y la memoria*", y en la que el intento de su descripción no atraviesa su morfología, no está hecha de *eso*, sino de "*relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos*" (Calvino, 1994, p. 25). Villa de la acedía donde todo está marcado por minuciosas anotaciones que ordenan el mundo y lo ralentizan: en sus marcas fijas todo queda sujeto -también el tiempo se enrosca sobre sí mismo y se hace cíclico-. De esta ciudad (la de "*los altos bastiones*") dice Calvino: "*una descripción de Zaira tal como es hoy día debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano*" (Calvino, 1994, pp. 25-26). Su mapa se lee en la ciudad.



"La Memoria no es mía, sí el corazón."

-Carlos Alcolea-

"¿Es morir ir, en la muerte, hasta el final de la memoria?"

-Edmond Jabès-

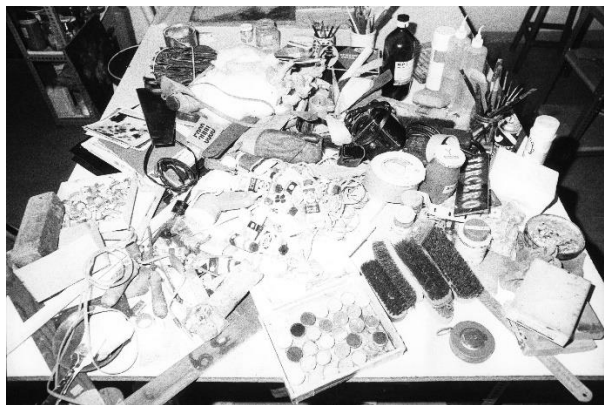
"*En pintura también perdí la memoria*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.49). Lo que liga lo efectivamente ocurrido al presente: un rastro sutil, más o menos una huella que lo hilvana. Para Alcolea será éste, el de la pintura, el último de los discursos sostenibles, "*pero sin hacer historia*"¹⁴. Como el puesto en marcha por Marcel Duchamp en el *Grand Verre*: "*está claro que es una nueva máquina la que tenemos delante de nosotros. Máquina que funciona sin exteriorizarse, porque no tiene interior. Visible, pero a condición de no retener la imagen. Sin memoria. Secreta. Silenciosa*" (Alcolea, 1984, 2, p.25). Y así, Calvo Serraller orientará hacia este lado la conocida premisa del *Aprender a Nadar*, que lo define como el método de "*aprender a poner el cuerpo en contacto con el agua sin riesgo de oxidación*" (Alcolea, 1980, p.14), esto es, y según su

¹⁴ Preguntado sobre si es mantenible un discurso sobre la pintura Alcolea responde: "*Ni discurso sobre la pintura ni pintura discursiva. La pintura tiene una especificidad muy concreta. Casi da vergüenza decirlo, pero la pintura debe ser algo muy sentido. El único discurso posible para mí: el de la pintura*", (Alcolea & Bonet, 1980).

interpretación: "*de salvaguardar irónicamente la propia energía del acoso paralizante de la memoria, del lastre que nos hunde*" (Serraller, 1984)¹⁵.

Nietzsche (y Deleuze lo reivindicará a menudo) nos habla del valor del olvido para hacernos ligeros. Alcolea gustaba de ellos. De ello: "*creo que es por la memoria por lo que la muerte se repite y no deja de ser*" (Alcolea, 1993, p.26).

¹⁵ Por su parte también Ignacio Gómez de Liaño parece apuntar en esta misma dirección cuando se pregunta: "*cuando suda el cuerpo. ¿qué le pasa a lo que se piensa que antes no le pasase? ¿Transpira acaso el pensamiento?*", (Gómez de Liaño, 1998, s/p.)



Mesas de trabajo del artista.

III

La metodología de la pintura para Carlos Alcolea

Alcolea, derridianamente, parece interpretar a Nietzsche como herida, como algo alejado de lo que podría ser un texto completo: "*Nietzsche más Husserl: señal/herida*" (Alcolea, 1980, p.36). Alguien que sólo nos dijo como era posible escribir en aquel momento suyo. En el caso del artista será un "*non dipingere, produrre il minimo fino a zone costantemente bombardate*"¹⁶.

Heridas y grietas; craquelado de los cuadros -*descomposición* analítica de la imagen-: "*ranuras tan delgadas que ya no cabe sentido*" (Alcolea, 1993, p. 11). Quizá porque "*Ana-lizar ¿es sodomizar?*"; esto es: ¿un *forzar* el significado del texto inicial hasta obtener de él una confesión?, o ¿conseguir que diga lo que no quiere, un *hablar-otro* -"*állos agoréuein*", alegoría-? ¿Arrancarle un secreto: "*aver dipinto tagliando in maniera generica 'ciò che si sa' dipingere*"¹⁷? *Metérselo*, más bien.

Relación sodomita entre el color y el dibujo, entre la pintura y su análisis, en "*Schreber also escribe*"¹⁸. Orificios, fisuras, grietas -del sentido-. Los fluidos internos del cuadro no dependen, para su circulación, de que la superficie los canalice; una vez que la pintura salta en pedazos, astillada/analizada minuciosamente, estos siguen su curso sin cauce.

Pero no pensemos tan sólo en una incidencia externa de la observación, Alcolea (se) exige también que "*la relazione tra sapere (analisi) e potere, attaccata senza utilizzare le strategie stabile. Compreso abbandonare l'uso delle strategie:*

¹⁶ "*No pintar, producir el mínimo hasta zonas constantemente bombardeadas*", (Alcolea, 1980, p.24).

¹⁷ "*Haber pintado suprimiendo de manera genérica 'lo que se sabe' pintar*", (Alcolea, 1980, p.24).

¹⁸ Acrílico sobre lienzo, 170x370 cm., 1976. Colección José Ramón Lasuén. Véase apartado VI. Para la comprensión en profundidad de este cuadro, así como de todas las obras y textos relacionados, resulta ineludible acercarse a las célebres memorias del presidente Schreber, texto central en los estudios psiquiátricos de elaboración sistemática del delirio (de *enciclopeida delirante difficilmente superable* se les ha calificado en alguna ocasión). Existe una edición fiable bajo el título *Sucesos memorables de un enfermo de los nervios*, editada en 2003 por la Asociación Española de Neuropsiquiatría, de Madrid.

produzione di rotture, tagli, sabotare qualunque segno di controllo o di normatizzazione"¹⁹. Negación del sentido que pasará por "*'sovreccitare' l'analisi microscopica, impazzire la produzione*"²⁰. Hiperanalizar estos cuadros será mirar cada vez más de cerca -llegar a ver tan sólo el vacío de sus fisuras-. Acercarse a las fuentes, al germen. Donde está la libertad. Cuanto más débil sea el indicio más sentido tiene, puesto que indica su origen. Si no podemos *asaltar* la cosa en sí abordaremos sus más leves rumores, aquello primero que se desprende de ella. Le saldremos al paso.



Pintando el *Dasein* (1976).

¹⁹ "*La relación entre saber (análisis) y poder atacada sin utilizar estrategia estable. Incluso abandonar todo uso de estrategia: producción de roturas, cortes, sabotear cualquier signo de control o normalización*", (Alcolea, 1980, p.24).

²⁰ "*'Sobrecitar' los análisis microscópicos, enloquecer la producción*", (Alcolea, 1980, p.24).

IV

El Manierismo como categoría meta-histórica

Flaubert, en su correspondencia con Louise Colet, adscribiéndose a la tópica del crítico como artista frustrado ("*se hace crítica cuando no se puede hacer Arte...*"), la complementa con un símil: "*...igual que se hace uno delator cuando no puede ser soldado*" (Flaubert, 1989, p. 94). Sin voluntad por salir del juego -de guerra- se optará por la ética de la traición y su estética de la debilidad. Como en el crítico, un exceso reflexivo -¿exterior a la praxis?- guía la mirada del artista manierista con respecto al modelo. Parecería, pues, que cierta reflexión y reconocimiento de la incapacidad de las habilidades propias abocan a rebelarse contra a quien se debe lealtad: el padre, el maestro²¹. Por su parte Achille Bonito Oliva comenta como la *ideología del traidor* preside la obra manierista (Bonito, 1983, p.7), dedicándole precisamente a esta figura dedicó uno de sus más intensos y profundos libros: *L'ideología del Traditore* (1976).

Toda una época a vueltas con el Manierismo, con su revitalización. Asombrada de su actualidad y por ello acentuándola. El propio Umberto Eco, que durante breve periodo se erigió como sismógrafo de las oscilaciones del gusto, se preguntará si posmoderno no será el nombre moderno de Manierismo, categoría metahistórica -un *Kunstwollen*, una manera de hacer (Eco, 1988, p.72)-. Debido a ello, cuando Javier Utray, en fecha tan temprana como 1974, intenta definir características comunes a los pintores de "*la tercera generación*", aglutinados en torno a la creación de la nueva galería Buades - Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta como los más significativos-, encontrará como "*se puede hablar de un nuevo manierismo conceptual en los juegos complejos de ambigüedad y contradicción, con los que se enfrentan a un cierto análisis que va desde las perspectivas convencionales de renacentistas y barrocos hasta el espacio expresionista de un Bacon o la síntesis textural de un Hockney*" (Utray, 1974).

²¹ En relación a este asunto véase Dubois (1980), en especial el capítulo "La imitación diferencial", pp. 32-39.

Tránsito del conceptualismo al conceptismo según lo definió Santos Amestoy (Amestoy, 1979). Manierismo a los ojos de Ignacio Gómez de Liaño o de Guillermo Pérez Villalta ("*lo que de común hay en todos nosotros, que yo me complacería en definir como un cierto manierismo con respecto a las vanguardias anteriores*"²²), etc... Ejemplos son innumerables que forman casi, un embrión de lo que hemos terminado por conocer como Nueva Figuración Madrileña. Manierismo, manierismos... hablan, todos ellos, de un Manierismo a lo René Hocke, en donde ser manierista significa estar enamorado de lo ingenioso, del intelecto, y con frecuencia un vicioso dejarse llevar por los sentimientos. Al final habrá que matizar entre todos ellos si queremos dar con el cariz del de Alcolea -para quien "*el Manierismo es una cosa inevitable*" (Alcolea & Morales, 1984, p. 20)-: "*frente a tantos manierismos demasiado obvios el suyo es introvertido, sutil y conceptual*" (Willard, 1984). Sobre el tema el propio artista dejó su opinión por extenso: "*el manierismo es un resultado añadido a la pintura, una conclusión de estilo. La conclusión de un cierto estilo forma el manierismo. Uno no se debe plantear el manierismo en la pintura como principio, sino como consecuencia. La pintura siempre acaba siendo manierista, o sea, se regodea en sí misma. Pero así no se empieza a pintar. Hay que empezar de una manera 'formal' con concepto de forma, sabiendo que después llegará un cierto momento del desarrollo de una pintura en el que va a surgir un manierismo, va a tener una 'maniera' concreta, la va a diferenciar y la va a hacer un bloque histórico. El desarrollo empezaría de lo no conocido, de lo nuevo, de lo relativamente nuevo, que poco a poco va formalizando maneras. Va a coagular. Que el desarrollo de la pintura sea manierista es inevitable pero nunca hay que pensar el manierismo por principio*" (Alcolea & Morales, 1984, p.20).



²² Guillermo Pérez Villalta fué una de las figuras que mayor atención, y entusiasmo, dedicó al tema. Véase también este otro comentario suyo: "*cuando en la historia se repiten situaciones manieristas son las más interesantes. Yo creo que el momento actual es manierista, un momento en que se están tensando situaciones intelectuales y estéticas al mismo tiempo. Es un momento de tensión, mientras que el barroco son momentos de explosión que no me interesan nada. Lo bonito es ese momento en que va a estallar algo y lo mantienes, lo mantienes... a ver hasta dónde aguanta*", Guillermo Pérez Villalta en entrevista con Francisco Rivas (inédita), recogida en González de Aledo (1987), p.402.

Aunque en los balances realizados a su muerte (acaecida el 20.9.1992), algunas voces se mostraran escépticas a esta relación: "*Carlos fue quizá el único de la generación del Distrito Federal (...) que no incurrió jamás en el 'cierto manierismo' con el que autodefinió el fenómeno Pérez Villalta*", (Soubrier, 1992).

"Y, en la medida que esta pasión no quedó limitada al periodo barroco, se presta especialmente a la identificación inequívoca de rasgos barrocos en periodos posteriores."

-Walter Benjamin-

Un *eón*, dijo D'Ors. Se abre de nuevo, en nuestros días, la posibilidad de estar repitiendo una determinada combinación de las formas, y la estrategia enunciativa alegórica que las acompaña, que se reconoce en el nombre *Barroco*. Aunque hay voces, sensibles a los matices, que se resisten a una *estética neo-barroca* actual capaz de englobar todas las manifestaciones cercanas. Quizá por ello alguien como Cristine Buci-Gluksmann encuentra que "*la metáfora de un neo-barroco contemporáneo sea que la superficie no es únicamente epidermis de una superficialidad sin profundidad, sino como escribe G.Deleuze, 'una cuarta dimensión', lugar de sentido, de un sentido que pone en evidencia una especie de intimidad de lo exterior*" (Buci-Gluksmann, 1993, p. 20). Parece obvio que más que una razón excesiva, la *manera* es una razón suspendida envuelta en silencio y enigmas, que practica el decoro y las formas en un espacio topológicamente marcado por una inestabilidad ontológica y una complejidad reflexiva. Así nuestro héroe.



Dasein (1976). Acrílico/lienzo. 170 x 420 cm.

V

Relación del todo y las partes.

Fragmento y detalle como modelos formales

"Detalle" nos llega del francés renacentista "*détail*", de "*détailler*" -"detallar"-, y éste, a su vez, del latín "*de-taliare*", es decir, "cortar de". Esto presupone, por tanto, un sujeto que 'corta' un objeto y, siguiendo a Calabresse (1989, pp.86-90), podemos afirmar que la función específica del detalle es la de reconstruir el sistema al que pertenece él mismo, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción.

Completamente diversa es la etimología de "fragmento", que deriva del latín "*frangere*", es decir "romper". A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*. Dicho en palabras de Benito Pelegrín, "*el fragmento, por mirar al pasado, es quizá la huella, el vestigio, las ruinas de las cuales nunca sabremos exactamente qué fue; por mirar al futuro, es la piedra, aparentemente bruta, de un edificio inacabado del cual no tenemos ni los planos ni el diseño. Los fragmentos remiten a un todo, perdido o por venir: entre dos vacíos*" (Pelegrín, 1993, p. 42). Aquí se estaba pensando tan sólo en esa "*hidra vocal*" que es la palabra (según la aguda definición de Gracían); en donde de cada sílaba cortada surge un sentido nuevo no decir nada puede llegar a decirlo todo.

Y de las imágenes, ¿podríamos llegar a suponer lo mismo? Si cada objeto refleja la visión del mundo que sobre él se ha depositado -al igual que el ordenador que reproduce la teleología de sus programadores-, la representación que de él se haga no hará sino sumar perspectivas, opiniones. Y su descomposición en unidades inferiores habría de arrastrarlas consigo como el capítulo arrastra las del ensayo, el párrafo las del capítulo, la frase las del párrafo, ¿etcétera?

Alcolea toma postura: "*las no-limitaciones del discurso teórico, sea cual sea su especificidad, recortan la silueta de su lenguaje. Propiedad del sentido que cada cual especifica como le da la gana*" (Alcolea, 1980, p. 19). Hasta recomponer el todo por las partes, como en el espejo roto en el que cada uno de sus fragmentos puede reflejar el resto del mundo. Así los hologramas, las gotas de mercurio, las mónadas de Leibniz, las ruinas "*resonantes*" de Benjamin... que nos conducen hasta un conjunto *presente*, escamoteado en alguna de sus dimensiones. Bien lejano del cuerpo de esos clones imaginados por Baudrillard en los que, como toda la información se encuentra en cada una de las partes, el conjunto del cuerpo pierde todo su sentido y ya no son más que *détail* de un fractal que los genera; cortados por el mismo patrón. A su *imagen* y semejanza.

"*Cuerpo sin órganos*" que ya no es orgánico y dónde una parte puede hacer la función de cualquier otra: "*diccionario/recetario gracias al cual el oído es obligado a tener paladar*" (Alcolea, 1980, p. 35). Esta idea deleuziana, que en un principio era una idea política: la de un sujeto fragmentario, no regulable, que impide ordenar el cuerpo - político, social...- como el poder aspira, tendrá para la pintura de Alcolea una gran importancia inicial de la que se irá despegando poco a poco, hasta repetir en varias ocasiones que "*la pintura está engarzada a otros problemas. A Deleuze tú lo lees, no lo pintas*"²³.

Juan Manuel Bonet en su análisis de "*Schreber also escribe*" como umbral de una nueva etapa en la carrera de Alcolea, comenta acerca del cuadro ("*escenario de una operación de darrape controlado*") que a partir de él "*todo -'tema', manera, recursos técnicos- confluye en el cuadro. (...) Superficie permanentemente relativizada, puesta en cuestión, invertida. (...) El cuadro se constituirá en base a la dispersión, a la fragmentación, a la compartimentación, al deslizarse del ojo por la suma de las partes*"

²³ "Y cuando leí el libro [El Anti-Edipo], pues sí, aquello me sirvió, me influenció bastante. Pero pintar es otra historia (...) Sí, se ha hablado mucho de los esquizos de Madrid, aquella boutade de Broto, que si Deleuze, que si el 'Anti-Edipo', que si en mi pintura o en la de Manolo Quejido... Pero la pintura está engarzada a otros problemas. A Deleuze tú lo lees, no lo pintas. Monet y Matisse, pongamos por caso, siempre serán para un pintor problemas más violentos (la cegera final de Monet, la enfermedad final de Matisse que le obliga -y menos mal para la pintura- a recortar papelitos en la cama) que lo que diga un filósofo, aunque ese sea Deleuze", (Alcolea & Bonet, 1980, p.49).

Y también: "*Fue algo bastante importante para mí. Aunque para pintar tienes que olvidarte de estas cosas, si quieres pintar, pinta y nada más*", (Alcolea & Rivas, 1980, p.16).

(Bonet, 1980). Una pintura-laberinto que inaugura un periodo que culminará con *"Los Borrachos"*²⁴, allá por 1980. Y durante el cual es aplicable a la obra de Alcolea la misma idea que es común a todo modo de producción de obra manierista, esto es, que *"obedece a una dialéctica en la que podemos distinguir una emergencia del sujeto, que se firma por el tratamiento deformante a que somete el objeto-modelo, y por una impotencia de encontrar la unidad y la identidad del sujeto, porque esta afirmación obedece a un sujeto 'clivado', víctima de un desdoblamiento, que se pierde en su análisis, se embriaga en detalles particulares y multiplica los puntos de vista, las formas"* (Dubois, 1980, p. 31). Casi una descripción del *"Dasein"*²⁵. Como diría Galileo de la obra de Tasso, lo más parecido a un trabajo de marquetería: límites precisos, sin relieve, elementos demasiado numerosos y simplemente yuxtapuestos, como si el artista/poeta hubiera querido llenar sistemáticamente todos los vacíos.

Recubrimiento reticular de la superficie que Caturla tipifica como constante manierista (el Miguel Ángel de *"El Juicio Final"*, Volterra, Vasari, El Greco...), donde los cuerpos *"cubren la superficie con un como sistema cuadrículado"*²⁶[sic]. Un exceso de geometrización que el propio Alcolea acabará percibiendo equivocado: *"ahora lo veo un poco como un error, un error admitido. Yo sabía que la pintura sólo se podía organizar desde un punto de vista corporal y el cuerpo se organiza siempre geométricamente, por divisiones atómicas, es un problema de física, incluso de biología. En pintura más que crear la forma me interesa conocer lo que está abajo organizando la forma, no lo que está arriba desarrollándola y mostrándola. Lo que hice fue crear una especie de geometría del espacio que me facilitara el pintar. El error estaba en organizar esquemáticamente el cuadro, aunque ha sido un error que me ha servido. Ahora ya no estoy en eso"* (Alcolea & Rivas, 1984, p. 17). Y, en efecto, a partir

²⁴ Acrílico sobre lienzo, 200x200 cm., 1979-80. Colección Ángeles Franco, Madrid. Véase apartado XII de esta Tercera Parte.

²⁵ Acrílico sobre lienzo, 220x440 cm., 1976. Colección particular.

²⁶ La autora advierte, además, algo ya destacado en algún momento por Pevsner: propio del Manierismo será que en este drapeado del cuadro los personajes cesen de convivir unos con otros. Al relacionarse con las demás figuras prefieren desentenderse de ellas, de tal modo que, allí donde esto se produce, los ademanes no se *"responden"*, sino que se *"repiten"* en un máximo de movimiento con un mínimo de energía. Véase Caturla (1944), pp.110-15.

Idéntico fenómeno detectado en la pintura de Alcolea de forma reiterada; véase, por ejemplo, este análisis del *"Matisse de día, Matisse de noche (Maddest and swimming pool)"*, (acrílico sobre lienzo, 220x440 cm., 1977. MNCARS): *"...las zonas, los detalles, estos no dejan de aparecer. Primera sorpresa: las conexiones no conectan 'interiormente', no hay nudos de significación entre unas zonas y otras, los detalles y las zonas aparecen sueltos, el mapa general no guía, la retícula general está vacía, la organización es puro reflejo"*, Bulnes (1979), s/p.

de esa etapa -¿"archimanierista"?-, Alcolea será cada vez más suyo, más dueño de sus recursos y soluciones.

Rigidez excesiva del marco hacia su imagen. En estos cuadros la base de estructura geométrica actúa más como elemento de parcelación, de "*laberintización*" (Bonet), que como sistema unificador. "*El horror al vacío expulsa al sujeto de la superficie, de la 'extensión multiplicativa' [...] el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, 'cargada', la posibilidad de un 'yo' generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de signos*" (Sarduy, 1974, p. 51). Horror al vacío que cubre el soporte y lo reduce a un *continuum* no centrado, a una trabazón de materia significativa sin intersticio para la inserción de un sujeto enunciador.

Tendencia al laberinto que, ya podemos imaginarlo, es resultado de la voluntad de llegar al centro por medio de rodeos: o bien sólo uno -laberinto clásico, como el griego de Teseo, que es el hilo de Ariadana de sí mismo-, o bien varios -tipo manierista, cuyo desarrollo forma una figura arborescente: "*trial-and-error process*"²⁷-. ¿En cual de ellos es imposible perderse?

Laberintos cuyo desdén por la línea recta, por el camino más corto, más sencillo y más claro serán un elogio del rodeo, de la perífrasis y de la curva. Línea *serpentinata*, perfil de la *maniera*, en torno a la que Lomazzo asegurará: "*hay que representar todos los movimientos de manera que el cuerpo parezca una serpiente, para lo cual la naturaleza se presta fácilmente*". Casi como esa "S" reflejada con la que él mismo trazó el monograma secreto de la perfección.

Cinta de Moebius que no es tan sólo geometría estructural del cuadro, ya lo hemos visto. Todo se desliza en la superficie: el azogue de su dibujo impide que nada se

²⁷ Véase la clasificación y estudio tipológico que de ellos se hace Eco (1988), pp.59-62.

hunda o se detenga²⁸, y a la vez duplica los focos de atención²⁹: dibuja dos ojos, descentra el tema, el asunto -lo repite-. Nada de miradas concentradas en un punto único -"perspectiva clasicizante"-, sino estrabismo divergente entre el cuadro y el espectador: abrir el campo de visión de su relación recíproca ("*Tableau sans bornes*" será llamado en París el primer panorama). Los ojos del "*Retrato de hombre joven*" de Bronzino (c.1538, Metropolitan Museum, New York), su mirada *enferma*, simbolizan toda visión manierista: exquisita, rarificada. Oblicua.



Mickey Mouse, el laberinto, el interminable (1978). Acrílico/lienzo. 220 x 330 cm.

²⁸ "La banda de Moebius hace pensar en un artificio compositivo, con ella uno creería se despacha el problema espacial fundamental. Esto se viene abajo en el momento en que advertimos una diferencia con la composición clásica. La forma ideal, pongamos por caso, la composición en aspa, jamás ascendía al cuadro (...) En este sentido la cinta de Moebius no compone, más bien derrapa cualquier composición, cualquier partitura, la zambullida no lleva a ningún fondo", Bulnes (1979), s/p.

²⁹ "La banda de Moebius (...) realiza sus propias conexiones, da al cuadro entradas múltiples, descentraliza", Haglund (1980), p.7.



The Queen of London (1974). Acrílico/lienzo. 120 x 90 cm.

VI

Especificidad del dibujo

"No hay arte que exija más inteligencia que el dibujo."

-Paul Valéry-

Pintura minuciosamente medida y pesada *a ojo*, con generosidad. Con esos compases que Miguel Ángel reclamaba en los ojos y no sujetos con la mano, "*porque las manos obran, el ojo juzga*", que Vasari le diría. O como cuenta Gertrude Stein que hacía Wyndham Lewis (Stein, 1992, p.160). Alcolea se referirá, por su parte, a una "*perspectiva del pulso*" (Alcolea, 1980, p.27), la cual, contraria a la tópica del dibujo que le sería propia, no recorre el camino más corto del cerebro a la mano -la *Idea*-, sino ese otro del "*brazo-corazón descubierto*"³⁰. Sus pinturas desconciertan este aspecto constantemente -"*ridurre la línea. Attacarla per ragioni specifiche alla sua apparenza*"³¹- hasta la sospecha de que "*aquí se colorea con el dibujo, se piensa en color*" (Serraller, 1984). Será finalmente Utray quien, siguiendo las pistas, encuentre la clave de semejante acertijo: "*el dibujo es el laberinto del color. El color, el hilo de Ariadna del dibujo*" (Utray, 1988, s/p.).

Si "*to draw*" significa tanto 'dibujar' como 'sacar o extraer'. ¿Dibujar será algo así como drenar?, ¿sacar/secar los *humores* -agua, aceites, disolventes, secantes...- de la pintura? Volverla sería y concisa, *seca*. Dibujo: pintura evaporada, su huella o mancha. Sin vapores de trementina, como le gustaba decir a Duchamp.

¿Bocetos? "*No son bocetos. Un paréntesis que se mueve de atrás hacia delante*" (Villalba, 1988, p. 20). Dibujos, en muchos casos, *a posteriori*. Entonces "*aquí no hay*

³⁰ Alcolea (1980, p. 27). Al respecto véase también el apartado VII de esta Tercera Parte.

³¹ "*Reducir la línea. Atacarla por regiones específicas a su apariencia*", (Alcolea, 1980, p.24).

nada que culmine en nada", como le ha destacado Patricio Bulnes a Fernando Huici³², quien espera que se le den a conocer *"esos cuadros que se encuentran al final del proceso"* (Huici, 1978). Mecanicismos producto del prejuicio de ver en él a *"un artífice mucho más pintor que dibujante"* (Huici, 1978).

Los dibujos epilogan la obra, la recuerdan, la inventarían. En Claudio Lorena, su *"Liber Veritatis"* es un *libro de razón*, una lista de los trabajos cumplidos, hecha en frío y con fines profesionales principalmente. *"Liber Veritatis. Los dibujos no constituyen en él un álbum de proyectos, sino una cifra de producciones. Estamos en presencia del acto reflexivo, no de una confesión. Del movimiento secreto revelado en un croquis"* (D'Ors, 1993, p. 107). En esos croquis-copia Alcolea procede a una especie de corrección *privada* de lo que ya había entregado a la pintura, por efusión, en plena ingenuidad sentimental.



"Qui n'a vecú ce que j'ai dû traverser, ne pourra imaginer á quel point j'attachis du prix á cette faculté qui m'était donnée du 'dessiner'."

-Carlos Alcolea-

Barthes se pregunta *"¿cómo realizar un trazo que no sea estúpido? No basta con ondularlo un poco para darle vida: es necesario torcerlo: siempre en la inteligencia hay una pizca de torpeza"* (Barthes, 1995, p. 177). Un error, como en la belleza una ligerísima mácula. Aunque también una avería -o una trampa-, porque con esa inteligencia *"Alcolea ejecuta sus dibujos sirviéndose de maneras más que de formas ajenas"*³³. Y se sabe que cualquier *manera* no sólo exorciza la claridad del referente -la cita-, sino también, y ante todo, se da como una operación sobre las formas en

³² *"Basta con ver, por otra parte, los dibujos para advertir que los hay que claramente no son bocetos, que hay en ellos una una insistencia muy especial, que los autonomiza y los culmina en ellos mismos"*, (Bulnes, 1978). Véase también este otro comentario de un par de años anterior, sobre el mismo tema: *"mala interpretación sería la que asimilara dibujo -en nuestro contexto- a boceto. Hemos hablado de esbozar o de unos instantes (brevedad de rasgos/brevedad de tiempo) pero no quiere ésto decir que el dibujo (y menos éstos de Carlos Franco y Carlos Alcolea) deba prolongarse en la tela o en una superficie más amplia para que así, mediante esa derivación, aquella primera obra encuentre plena justificación"*, (Alaminos, 1976) [reproducido en *Artes Plásticas*, n°8, 1976, p.18].

³³ Gloria Collado, "Alternativas de arte figurativo", *Guía del Ocio*, Diciembre, 1981.

conjunción disyuntiva, en su artificiosa complejidad (Buci-Glucksmann, 1994, pp.223-237). De ahí su nombre.

Buci-Glucksmann ha visto esta distancia con respecto a un riguroso formalismo al detectar que *"así es la 'manera', su seducción, su melancolía o su victoria. Un desafío a la filosofía, amenazada por el descubrimiento de que en su enorme superficialidad, el arte 'pensado' ejerce 'su maravillosa violencia'"* (Buci-Glucksmann, 1993, p.31).

Capacidad de hacer coincidir el fondo oscuro del sentido con lo muy leve sin *pathos*: como ese *"acorde de arpa tocado por dedos invisibles"* del último Nietzsche, apasionado por el arte fugaz, divinamente artificial y trágico, o el *"alma en la punta de los dedos"*, como le gustaba decir a Diderot. Porque *"existe una levedad del pensar, así como todos sabemos que existe una levedad de lo frívolo; más aún, la levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad"* (Calvino, 1990, p.22).

Duchamp preguntado por el más bello dibujo responde con un *inframince*: *"la sombra del aire en la hierba"*. Aunque Isabel de Inglaterra -*"The Queen of London"*³⁴, cara a Alcolea-, según la leyenda, mandase borrar las sombras que modelaban sus efigies alegando que su realeza era *"sol sin penumbras"*. No tenemos más que mirarla.



Boceto para *The Queen of London* (1974)

³⁴ Acrílico sobre lienzo, 120x90 cm., 1974. Su primera exposición individual en la Galería Buades de Madrid, Mayo, 1975, llevaba por título *"Queens of London"*.



La ciega veneciana (1983-84). Acrílico/lienzo. 200 x 220 cm.

VII

El tratamiento del tiempo

"Lo fundamental en la pintura es el tiempo, no el espacio. Mamar el tiempo. No hay problema pictórico que se solucione sin tiempo"

-Carlos Alcolea-

"*La nozione del tempo applicarla materialmente col pennello*"³⁵ hasta hacer de éste una *máquina del tiempo* (de representación del) con sus cualidades. Pero éstas son más propias de otros instrumentos, como el lápiz: la línea aprisiona la linealidad del tiempo³⁶ y da testimonio de que nuestra mano estuvo allí -*Fuit Hic*-, hasta lograr la "*capacità di vedere lo slittamento*"³⁷ que invoca Alcolea. "*El tiempo y el color nos llevan a las mutaciones de ambos. Quizá la oscuridad sea el único método fiable. Pintar a oscuras*" (Alcolea, 1993, p.17). O lo que es lo mismo, dibujar. Para liberar a la pintura de la visión, como analiza Barthes en torno a Towmbly, habrá que destruir la unión entre la mano y el ojo: "*dibujar sin luz*". Tomar el modelo de la *Idea -disegno interno-*, que no es de este mundo y hacer de su representación *-disegno externo-* herramienta de medir el tiempo. Decía Wols que "*ver es cerrar los ojos*". Como en "*La ciega veneciana*"³⁸, uno de sus cuadros más exquisitos; donde Venecia, con los reflejos de la pulida superficie de su laguna, se mantiene fiel a su historia y, ávida de color, es capaz de arrancarle los colores al personaje -dibujarlo- por el desperdicio de su oculismo (ojos *puestos* en blanco). De ella apenas quedará ni su sombra, blanqueada. Consumidas ambas. "*El fuego de la mirada*", la licencia es antiquísima.

³⁵ "*La noción de tiempo aplicarla materialmente con el pincel*", (Alcolea, 1980, p.24).

³⁶ Como bien dice Eduardo Alaminos: "*dibujar, más que representar (ésto es, definir y establecer un sentido) significa una acción; un accionar la mano, ponerla en movimiento y lograr en un breve espacio de tiempo (y convendría recordar que cualquier dibujo que tiene contacto de semejanza con la fotografía en cuanto fidelidad a la imagen, etc., ya no entra en este plano expresivo más espontáneo o libre) esbozar o concretar unas ideas o unas sensaciones, que quizá por surgir velozmente ya no vuelven a aparecer (en intensidad) de la misma manera*", (Alaminos, 1976, p.18).

³⁷ "*Capacidad de ver el deslizamiento*", (Alcolea, 1980, p.24).

³⁸ Acrílico sobre lienzo, 200x220 cm., 1983-84.

A pesar de ello Alcolea insistirá en la paradoja: *"pintar contra el reloj es, sin duda, más engorroso que hacerlo a su favor. En este caso (D(e)SPACIO) se configura la pintura [...] No se puede asegurar que el color sea tiempo, pero por regla general configura su geografía. Así, el espacio nos devuelve al vértigo de la pintura"* (Alcolea, 1993, p.21). Él, pintor lento -porque *"hay que solucionar problemas de visión"* (Alcolea & Morales, 1984, p.22) y de producción escasísima, necesitará de un medio como el acrílico que le meta prisas en la ejecución: *"el acrílico te exige lo contrario que el óleo. No puedes descansar entre pincelada y pincelada. Debes controlar el secado, que depende de la temperatura ambiente. El proceso es muy rápido, aunque luego puedes volver a pintar encima, inmediatamente, y corregir todo el plano. Soy muy lento y voy al revés. Tengo que utilizar una materia de secado y resultados rápidos. Si no fuera así no podría pintar"* (Villalba, 1988, pp.19-20). Puede que en parte a ello se deba ese aspecto oscilante, fluctuante de la mayoría de sus pinturas: la capa pictórica permanece agitada constantemente, a punto de borrar el dibujo de su superficie pero sin aspavientos. *"Pinta el tiempo. ¿Por qué marea?"* (Alcolea, 1993, p.25). Marejadilla.

O dicho con palabras del poeta, *"lo que cambia cuando te tengo ante los ojos es que te vuelves impredecible. Desconozco lo que vas a hacer en cada momento. Yo te sigo"* (Berger, 1986, p.82). Será con la mirada.

Calvino alerta del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: *"la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de pensar con imágenes"* (Calvino, 1994, p.107). Ceguera final -y homicidio, e incesto- que siempre acompañan al desvelamiento de la verdad. Porque una vez *pintada la herida*, desvelada -*aletheia*-, y caído la gasa con su mínimo grosor y opacidad, toda distancia desaparece y con ella la propia posibilidad de la visión. Fuera de escena, *obscenamente*, ya no hay representación y toda eventual *interpretación* se desvanece. No hay nada que ver, no hay nada que decir (en la línea de Baudrillard y Derrida, respectivamente) si no hay tiempo.



Tiempo que sería una capa más añadida a la pintura, inevitable como esa otra de la ironía la cual, dice Alcolea, *"se adosa al borde de la representación"* (Alcolea, 1980,

p.13): como el polvo de los muebles, el vaho en el cuarto del baño o el orín de los objetos oxidados: "*Iron-y*" (Alcolea, 1980, p.14). Huella del desgaste que los cuerpos sólidos muestran en su contacto con lo fluido, lo elástico, lo débil. Paso del tiempo que se hace perceptible en las estructuras macizas y duras hasta que su masa nos muestra una *cara* deteriorada, envejecida.

Pero no esa ironía que Deleuze (también Foucault) caracterizara como un arma moderna que se basa en la contradicción -ya que "*el sentido rezuma otra cosa*" (Alcolea, 1980, p.19)-; sino esa otra, el humor, que será ya arma posmoderna y encuentra su fundamento, por el contrario, en el desplazamiento o en el elemento oculto que desplaza. "*El humor es un líquido, una manera de limpiar que produce la pintura. Y la ironía es óxido del humor*" (Alcolea & Morales, 1984, p.23).



Carlos Alcolea, Carlos Franco y Baldomero Concejo. Nueva York, 1974.

VIII

La biografía como género literario

"No hay biografía, no hay vida."

-Carlos Alcolea-

"El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna."

-Gustave Flaubert-

Comenta José Luis Brea³⁹ cómo la autobiografía no existe como género -sus límites serían inmarcesibles, irreductibles a un modelo literario fijo- sino como figura de lectura. También Alcolea parece reducir la identidad propia a un problema textual al comentar como "*hay palabras que no me gustan. La primera es YO. Otras sí me gustan (o no me disgustan)*" (Alcolea, 1993, p. 26). Obsesión barroca del *parecer*: lo que nos constituye se da en el exterior, ajenos a nosotros mismos o a nuestro centro. Lo accesorio -los accesorios- y la periferia darán nuestra razón de ser. La vieja tradición fisiognómica consideraba los rasgos del cuerpo como signos que se podían interpretar adecuadamente en función de la expresión física de las pasiones: del alma. Poner buena cara. Hidalguía.

Hay un ser para los otros (manierista) diferenciable de un ser para sí mismo (romántico)⁴⁰. Entre ambos cabos se darán toda una serie de figuras fundamentales a la representación, que harán de mirar y ser miradas lo más íntimo de su esencia. Y de sus combinaciones, su riqueza.

³⁹ Véase Brea (1996), en especial el capítulo "La escritura póstuma del nombre propio", pp.87-105.

⁴⁰ Véase Pinto de Almeida (1993), pp.125-131. Véase también Antal (1978), en especial las pp.19-89. Y por otra parte, para la relación de lo barroco y lo romántico véase, finalmente, al ya citado D'Ors (1993), en especial las pp.64-68.

Pero no nos dejemos embaucar por las historias de esos *cuerpos expuestos* o encerrados en la producción de sus reflejos que contienen el germen de la autobiografía: el bucle de la mirada -cinta de Moebius que Alcolea utilizó tantas veces como perfilador de los ojos-, su ensimismamiento... Diana, por ejemplo, no es tan casta como quisieran sus cantores los poetas: ante el agua, desnuda, contempla su cuerpo. Si se demora en examinarlo con detalle es porque sabe que se le escapa. Se observa en ese reflejo a ras de suelo y se encuentra, desde escorzos inhabituales, *interesante*. Se entretiene en ese punto de vista anamórfico -una "*perspectiva secreta*" que diría Durero-, y es esta la causa de la inclinación, del retorcimiento de su cuerpo en la mayoría de sus representaciones. Al ponerlos bajo ella sus ojos verán algo *inaudito*. No muy distinto es lo descubierto por Acteón al mirar "*en el agua, espejo de la similitud*" (Ovidio) a la diosa. Su mirada rebota, *hace la rana*, por la superficie del agua hasta posarse *allí*.

Por su parte también Narciso está en el espejo donde todo se deforma (autorretrato en espejo *con beso*, podríamos decir), haciendo flotar las apariencias y concentrando la mirada en detalles desmesurados -monstruosos-; como el célebre del Parmigianino, fechado en 1524, cuya gigantesca mano capaz de desplazar a un segundo término el rostro, que cede a secundario. Par de labios, los de este andrógino ejempli, que cumplen esa ley del escorzo de acercar el sexo al propio rostro.

Tetrato, "*ri-tratto*", trazo, línea. En este sentido, todo autorretrato es potencialmente anamórfico, susceptible de una mirada infinita, de una pluralidad de puntos de vista (Buci-Glucksmann, 1994, 2, pp.19-23); emancipador a la vez que peligroso. *Specillum est symbolum falsitatem*. Ya Bellini, en una de las cinco pequeñas tablas del políptico de la Academia de Venecia, nos muestra a la verdad quien, desnuda y con un pequeño espejo convexo entre las manos, advierte precavernos de este tipo de imágenes *torcidas*: no somos nosotros⁴¹.

Es inevitable que este exceso reconcentrado conduzca a la melancolía: "*me interesa, sobre todo, la parte oscura de mi cabeza, donde no da el sol*" (Villalba, 1988, p.20). Esa mirada cargada de atención, que a algunos les basta para volver interesante una cosa,

⁴¹ Véase Baltruaitis (1988), en especial el capítulo X "Abusos, errores y falacias", pp.237-281.

ennegrecerá la cara del pintor -¿exceso de bilis o tizado de carbón por acercarse demasiado?- quien, por observar tan fija y próximamente el objeto hará que este se desvanezca ante las propias narices. Al caer presa de la curiosidad por sí mismo sólo una contradicción evitará que todo se pierda: "*¿Las anécdotas? Bueno, mis datos biográficos en mi pintura son todos falsos, mentiras a tope*" (Alcolea & Morales, 1984, p.22). La introducción de ese pequeño error voluntario establece la distancia suficiente como para no confundir arte y vida. O del suicidio considerado como una de las Bellas Artes.

Necesaria detención al enroscamiento del artista en su obra: "*son rostros, los de Alcolea, que pretenden afirmarse (...) pues hay en ellos una opacidad, una reserva, que se niega a declararse del todo. Emplean el circunloquio. Seguramente porque saben que su existencia es fragmento*" (Gómez de Liaño, 1991, p.6). Incluso hasta el punto de crear confusión entre sus amigos más sagaces: "*el Autorretrato, ¿es un descaro o una máscara? ¿Se parece a Alcolea?*" (Utray, 1988, s/p.).



Carlos Alcolea, Ana Raya y Javier Utray. París, 1977.



Carlos Alcolea pintando el *Retrato de María Vela Veccelia*, 1982.

IX

Práctica de/en la pintura

"Yo soy un cuerpo organizado para pintar, que
no existe si no pinta: a otros les pasará lo
mismo con otra cosa."

-Carlos Alcolea-

"*Cuando se ve bien, se reproduce*" asegura con aplomo Flaubert (1989, p.216), el cual no necesitará más que llegar a poner delante de sus ojos aquello sobre lo que quiere escribir -sufrir el ataque de nervios de la Bobary: "*la Bobary soy yo*"-. Otra confianza bien distinta en este "*oculismo de precisión*" llevará a Duchamp, y a gran parte de todo nuestro siglo, Alcolea incluido, a alejarse de esa imitación despersonalizada a través de otros remedos. "*Necesito leer tres días para pintar dos horas. Escuchar música un día para pintar una hora al día siguiente. O necesito un viaje a Venecia de quince días para volver con una idea*" (Alcolea & Morales, 1984, p.22). Es lo que propondría Ángel González, en uno de los textos programáticos para la generación de Alcolea, "*a falta de ideología, una tecnología exhaustiva*" (González, Á., 1980, s/p.).



"'Je n'ecris bien
facilment... a cause
de mes mauvais yeux'

-PROUST- pag 210

T-XVI (Correspondance)

Se puede cambiar la frase:

*'No pinto fácil-
mente, por culpa
de mis malas manos'" (Alcolea, 1993, p.21)*

Alcolea no era un pintor *con mano*. No poseía una habilidad especialmente desarrollada para untar la pintura sobre la superficie de un lienzo, en verdad tampoco para dibujar. Insistimos, no hablamos de sus ojos. Esta cierta incapacidad es compensada con una buena dosis de picardía -"*también es importante llevar algo de mala intención. Ser pillo*", dirá en algún momento (Alcolea & Morales, 1984, p.22)-. La pintura de Alcolea está hecha *a ojo*, y "*si esas manos parecían tan bellas era debido, sin duda, al movimiento delicado que las animaba de la muñeca a la punta de los dedos y también a las disposición sumamente estudiada de los propios dedos*" (Tanizaki, 1994, p.58). Más, incluso, a lo segundo que a lo primero; a una corrección de la manera, de la pose, de lo elaborado de su postura. Cortesana. Como certificó Benjamin de los artistas en general, también Alcolea aprendió en la obra de arte su oficio: "*un cuadro lo aprendes a pintar, que es lo difícil, y [luego] puedes repetirlo infinitas veces*" (Alcolea & Morales, 1984, p.22). Pero no es éste el caso, aquí se quieren "*diferencias totales*" de un cuadro a otro: "*he decidido aprender a pintar, a pintar lo que nunca he sabido pintar. Separarme de lo ya pintado*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.49). Que cada tela en blanco inaugure un conocimiento, la visión, porque "*cuando uno se cansa de mirar empieza a trabajar una nueva superficie. Esta superficie es visible, pero para el pintor a medida que avanza es difícil la visión. El resultado de restar al campo visual los hechos reales es la pintura*" (Alcolea & Morales, 1984, p.20). El proceso es éste hasta el final, cuando "*el gran problema que tengo es saber cuando está acabado el cuadro. Pienso si no será un borrón*" (Villalba, 1998, p.20). Despejar las *Ideas* - desemborronarlas- hasta que se presenten a la mirada con claridad; sin sombras/arrugas -"*Doblez (Arruga) del sentido*" (Alcolea, 1980, p.19), desplegada: "*simplemente se espera la idea de forma visible. Eso es exactamente la pintura: EX-TENDER LA IDEA DE FORMA VISIBLE*" (Alcolea & Morales, 1984, p.20). Pero "*las ideas no están en la cabeza, vienen del mundo externo. El pintor lo que tiene que hacer es plancharlas bien.*

Plachar bien una idea una vez aprehendida, eso es un cuadro" (Alcolea & Morales, 1984, p.22).



Carlos Alcolea tras un vidrio roto, en alusión a Marcel Duchamp.



Carlos Alcolea en una sastrería de Venecia.

X

Elegancia y dandismo como temas.

Su influencia en las cuestiones de estilo

"Recuerdo que en el año 71-71 nos llamaron (a Carlos Franco, Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta...) los 'insoportables', porque en las reuniones con pintores decíamos: 'Yo solamente pinto con pinceles de marta, de tal marca, y los colores tienen que traérmelos de Londres y el lienzo de Japón...' Era todo mentira, pura pose, pero la gente, que lo notaba, empezaba a ponerse pálida, apretaban los dientes y se iban. Y nosotros cada vez más, hasta que Rafael Pérez Mínguez decidió que no sólo en pintura, sino que había que ir a los mejores sastres, comprarse unos cachemiras impresionantes, ir perfectamente planchados..."

-Carlos Alcolea-

Lo oblicuo de su concepto, lo difícilmente captable, escurridizo de su esencia, lo insuficiente de las definiciones hasta ahora ensayadas en torno a ella, hacen de la elegancia inefable cualidad, y el estribillo del *Tímido* de Goldoni

*"un certo non so ché,
non so se m'intendè..."*

suele siempre rondarla. Caturla, tan sensible a estas cuestiones, deja apuntado el enunciado del problema cuando plantea que si lográsemos averiguar el motivo de la presencia, en el Manierismo, de un afán de elegancia sorprenderíamos, quizás, también algo del secreto de su naturaleza. "*La elegancia, esquivez por esencia, rehuye la entrega. Acaso en esta su índole esquivia esté la explicación de su presencia en el Manierismo*" (Caturla, 1944, p.125).

Sprezzatura: inexpresividad e ironía. Un sentido de las distancias que será siempre su atributo. También para Baudelaire el elegante, el *dandi*, es un producto que

aparece en épocas transitorias -"*último destello de las decadencias*"- y su conducta tenderá a las variaciones caprichosas pero siempre dentro de la norma⁴². *Imitación diferencial* se ha llamado⁴³: el manierista "*para asombrar, se ve obligado a referirse a una norma que pervierte, provocando efectos de asimetría*" (Dubois, 1980, p.165).



Poseer a su capricho, y en amplia medida, tiempo y dinero, es condición ineludible a su indolencia. Naturalidad de los gestos, que nunca deben tener una gran profundidad, tampoco ser *expresivos*: "*me gusta estar horas en la cama sin estar dormido. Pensando en ese duermevela. Los sueños, en cambio, son una enfermedad. No me gusta ni interpretarlos*" (Villalba, 1988, p.19). A ese interior, esa zona de sombra pertenece también otra función *oscura*: hacer la digestión. "*Inflar los humores y exprimir el brillo del sol: después de haber eliminado lo digestivo (convertido en exterioridad) [...] Es mediodía*" (Alcolea, 1980, p.23). La hora, nos recuerda Nietzsche, en que las sombras alcanzan su mínima longitud, desaparecen: ya no hay apariencias - inversión del mito platónico de la caverna- ni tampoco *profundidad*. Y como el sueño, también la digestión *pide cama*: Alcolea nos habla de echarse la siesta y sudar - oxidarnos por la memoria⁴⁴-.

Digerir la pintura con "*una falta de control tranquila, tú te abandonas tranquilamente al fluir de la pintura*" (Alcolea & conet, 1980, '49), necesaria para lo que Carlos Alcolea destaca como la característica fundamental de la suya: "*la tranquilidad. Aunque mis cuadros parezcan borrascosos o agresivos son cuadros sedantes, que hacen compañía, como si tuvieras una persona a tu lado. Nunca pienso en hacer obras maestras, sino cuadros que necesites mirarlos, que sean como señoritas de compañía, que a las personas que los contemplan les procuren un cierto placer, y que no se explique bien por qué. Placeres ocultos, sin descarga directa*" (Alcolea &

⁴² No nos resistimos a reproducir dos fragmentos sobre el tema algo más por extenso: "*El dandismo aparece sobre todo en las épocas en que la democracia no es aún todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente insegura y degradada*". "[El dandismo] es ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones", Baudelaire (1995), pp.116 y 114 respectivamente.

⁴³ Véase apartado IV de esta Tercera Parte.

⁴⁴ Véase el apartado II de esta Tercera Parte.

Morales, 1984, p.22). Será por eso que le duele desprenderse de ellos, "*meterlos en el mercado, porque sé que va a haber momentos en que me van a faltar*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.49).

Explícito, en otra ocasión llegará a enumerar, incluso, las claves de su pintura unidas a una actitud frente a la vida: "*primero, respetar la pintura, nunca insultar. En segundo lugar, poder pintar con tranquilidad. En tercer lugar, que nadie se encuentre molesto con mi pintura. Hay obras que sólo son feísmos. La pintura es un brazo que tiene que estar bien vestido, que no huela mal. La pintura está para curar el ojo, para mirarla*" (Villalba, 1988, p.20). Habrá que pintar evitando las molestias, tanto en uno como en otro sentido, "*la pintura es moverte hacia una zona en la que no te griten, una zona en la que la mudez se convierta en música*" (Alcolea & Bonet, 1984, p.49). Queda perfilada toda una clarísima concepción de la intimidad de ambas esferas: "*no tener prisa, levantarte tarde, comer a medias y beber bastante. Disfrutar de mi vida y que nunca nadie me levante la voz. Lo he creído así desde que era muy pequeño. Nada es obligatorio. A veces pintar*" (Villalba, 1988, p.20).

En esa cercanía, de la vida del pintor a su práctica, habrá que asumir todas las consecuencias: "*lo mejor que puede hacer un pintor es quedarse tranquilo y no meterse en líos; y si te metes en un lío, hasta el fondo*" (Alcolea & Guerrero, 1984, p.11). Casi igual que Polonio a Laertes antes de su partida: "*huye siempre de meterte en disputas, pero una vez metido obra de manera que tu contrario huya de ti*" (Hamlet, I, 8).



"No hay duda que, en la peligrosa a la que él mismo se dedicó, fue el más aristocrático y exigente de los artistas."

-Thomas de Quincey-

"La forma que actúa en el gesto se hace equilibrio de fuerzas en la compostura. Rómpele el equilibrio (provocación y manierismo) en la pose. El tic se sale por los Cerros de Úbeda."

-Ignacio Gómez de Liaño-

"Creo que el Ticiano, estoy seguro de que Rubens, y tal vez Van Dyke, solían vestirse de punta en blanco para practicar su arte y usaban volantes fruncidos, peluca y espada con empuñadura de diamantes" (De Quincey, 1995, p.75), comenta De Quincey, buscando una genealogía artística a las terribles aventuras del Sr. Williams, célebre asesino londinense de la primera mitad del siglo XIX, en cuya descripción no escatimará elogios: *"todos convienen que, en armonía con la sutileza de su carácter y su delicada aversión por la brutalidad, sus modales eran de una suavidad exquisita: las entrañas de un tigre se ocultaban bajo el insinuante refinamiento de la serpiente"* (De Quincey, 1995, p.75). O como recomienda Alcolea, *"cierta finura pero con firmeza"* (Alcolea, 1993, p.14), quién sabe si pensando en el instrumental necesario para realizar su tarea, porque *"sólo el pincel acompañado del pulso da el placer necesario. Sólo el Amor puede pintar. Y solo es pintura"* (Alcolea, 1993, p.11). Aquí el artista se ha dejado llevar por su *debilidad* y hace impulsado por sus instintos. Peligroso encadenamiento de una serie de gestos, absolutamente inútiles pero imprescindibles -una acción *desinteresada*, como el crimen sin motivo del Lafcadio de Gide- movidos por una curiosidad exclusivamente formal.

Y aunque es evidente que el Sr. Williams no hacía profesión de su *hobby*, no aseguraríamos con la misma vehemencia que nunca confundiera deber y placer: *"es diferente trabajar que pintar. El trabajo del pintor es casi siempre fuera de la pintura. La pintura es una especie de sedimento que nadie entiende"* (Villalba, 1988, p.19). ¿El cuerpo de un delito?

XI

El desdoblamiento del autor **a través de la figura de “Alicia en la piscina”**

"*Alicia a través del espejo*", "*Alicia al otro lado del espejo*"⁴⁵. Prestemos atención a unos títulos tan significativos ya que son siempre una clave interpretativa -por desgracia⁴⁶-, o como decía Duchamp, un elemento esencial de la pintura, igual que el color o el dibujo. Lo que queda resaltado en ambos es el paso de un lado al otro del cristal, esa pequeña transición de una a la otra cara de la superficie reflectante que ha resultado inevitable a Alicia para correr sus aventuras. Nada interesan, al parecer, los espacios que se extienden más allá de éstas: el mundo del que parte la pequeña protagonista y el mundo *al otro lado del espejo*; tampoco *lo que Alicia encontró allí*. Literatura. A un pintor de las características de Alcolea este momento no podía dejar de causarle preocupación, o cuanto menos interesarle. Es una cuestión en la que las superficies tienen un papel determinante: "*Alicia nada en la superficie exacta del cuadro*" (Alcolea & Rivas, 1980, p.18); su cuerpo, pues, es pura *literalidad*. Hay que andarse con cuidado.

Licuefacción de la nena. Anamorfosis -ese cuello sólo comparable al de la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (c.1535)- y metamorfosis -la "*sonrisa sin gato*" de Cheshire, la manita de Palmira, una garra, "*una forma de carne y sangre*"..., todo en alarmante proximidad y aparente desorden- que quizá se puedan explicar por los juegos ópticos de la superficie acuosa en donde flotan. Pero, ¿porqué en díptico?, ¿a qué *viene* esta iteración del acontecimiento y sus pequeñas variantes? Sería demasiado sencillo que venga dada por un deseo de adaptarse al texto original, de repetir su simetría: *cuando veo todos esos cuadros 'dobles' de Alcolea me pregunto si su pintura no estará transcurriendo en ese intervalo abismal* (González, Á., 1998, p.20).

⁴⁵ Acrílico sobre lienzo, 180x220 cm. (díptico), 1979. Colección Juan Antonio Puerta, Madrid.

⁴⁶ "Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan...", (Eco, 1988, p.10).

Está dicho desde antiguo, *lo specchio e vero simbolo di falsità*, y el error, como la leona medieval, consistirá en creernos a nosotros mismos en su imagen *disminuida*: suponernos uno al añadir, imaginariamente, la *dimensión* que el reflejo nos resta. "*Al mostrarse al revés, la representación gira y se duplica*" (Sarduy, 1974, p.72): en el filo del espejo Alicia flota en la superficie del agua, desdoblada; aritmética: es, en cada uno de los casos, menos de la mitad reflejada. "*¡Cómo voy a ser dos personas si ni siquiera soy del todo 'una'!*" (Carroll, 1992, p.119).



Alicia a través del espejo. Alicia al otro lado del espejo (1979). Acrílico/lienzo. 180 x 220 cm.

Sarduy lo pone en claro al interpretarlo como mecanismo barroco: "*el reflejo no se produce sin que algo se pierda, sin que algo se deslice, desde el centro expuesto, hasta el centro negro. Todo reflejo tiene su doble opaco, el que cae para el desciframiento*" (Sarduy, 1974, p.82). Y la experiencia constata esta doble refracción que se lleva a cabo en Alicia: con un espejo sumergido en agua la imagen del sol

aparece allí mustia y disminuida, un disco minúsculo y lejano que se puede mirar sin quedar ciego. El astro se aproxima a su eclipse -se mancha- y su luz vira perceptiblemente a ese negro propio de la melancolía; *Soleil noir* que es, paradoja, el del mediodía: los cuerpos han perdido sus sombras, su *hondura*.

También Alicia flota en "*El Mar de lágrimas*"⁴⁷.



"¡Cómo hacen frente las cosas a las miradas!", escribirá Benjamin en su asombro ante la defensa que algunos objetos ofrecen al conocimiento de su ser. Defenderse de las miradas indiscretas. Ciertas obras de arte escamotean *su intimidad* con reflejos del cristal que las protege, con el exceso de su barniz, su oscurecimiento, oxidación o pasmado... Es la resistencia a esa leve presión que ejerce la mirada al posarse sobre ellas. Algunas, en su estrategia, optarán por incluir los ojos que han de contemplarlas en su interior; algo así como una obra que no necesite espectadores porque los incluye -efecto *neo-barroco*: Dan Graham, Jeff Wall-

Es la esencia propia del Barroco representar, en primer lugar y por encima de todo, la propia representación. Algo largamente sospechado: si Velázquez, en "*La Meninas*", no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del Barroco, precisamente, "*Las Meninas*".

Alcolea parece haber reflexionado sobre todo ello al diferenciar la posición de estas *dos* Alicias que flotan en la *misma superficie* del cuadro de la de los personajes de "*Los borrachos*"⁴⁸, cuadro en el que la crítica encuentra, unánimemente, un giro en su

⁴⁷ "Pero pronto se dio cuenta de que no se trataba de un mar propiamente dicho, sino de un Mar de Lágrimas, que ella misma había vertido cuando medía tres metros de altura.

-¡Ojalá no hubiera llorado tanto! -se lamentaba ahora la niña, braceando en el mar de sus propias lágrimas y tratando de salir de él-", (Carroll, 1992, pp.125-6.)

⁴⁸ Alcolea se refiere a la primera de las dos versiones que realizara con el mismo título. Expuesto por vez primera en su individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Ene.-Feb. 1980.

trayectoria hacia una mayor ordenación espacial y un naturalismo más acusado⁴⁹. *"Los borrachos ya no nadan, desaparecen, uno tiene los pies hundidos en el agua y los del otro se van hacia el cielo, son dos conexiones que han barrido la superficie del cuadro para producir una profundidad que no existe. Es un cuadro sin perspectiva ni profundidad"* (Alcolea & Rivas, 1980, p.18).

De nuevo de la mano de Sarduy, comprobamos como *"esta doble escena no señala más que su falla: la imposibilidad de tener acceso a lo elidido, ni siquiera en tanto que imagen especular, irreductibilidad de una tautología sin residuos"* (Sarduy, 1974, p.86). El autor está hablando acerca de Las Meninas, de Velázquez, del Barroco. Como Alcolea en su cuadro: *"para mí 'Los borrachos' viene a ser una media entre Caravaggio y Velázquez, o entre Tiziano y Rubens"* (Alcolea & Rivas, 1980, p.18).

"Narciso hubiera podido ser Alicia de haberse zambullido. Eligió el aburrimiento" (Alcolea, 1984, p.44). Esta inmersión -rechazo de la visión estática: lo que Narciso contempla es su propia representación- es lo que les diferencia, pero no evita el producto del malentendido. Cuenta Óscar Wilde en uno de sus pequeños poemas en prosa, *"El discípulo"*, como el riachuelo donde Narciso se ensimisma amaba a éste *"porque cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí, en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza"*.

Tautologías, formalismos de los que no parecemos capaces de escapar si llevamos estas *historias de la pintura* a sus últimas consecuencias. Al radicalizarlas acabamos siempre con un *"autorretrato del agua"* (Alcolea, 1984, p.44) entre las manos; algo que José Luis Brea -en su elogio al *grado cero* de la representación como última *posibilidad* de la pintura- definiera como el *"esplendoroso hundimiento en la solitaria lucidez de la dificultad del mantenimiento de la tensión* [de la práctica pictórica] *en Carlos Alcolea"*⁵⁰. *Tensión superficial*, hemos de suponer: aquella que, haciendo elástico el plano del agua, mantiene a flote cuerpos livianos: reflejos...

⁴⁹ En palabras de Juan Manuel Bonet: *"cuadro en el que opera el 'menos es más', y que a la larga probablemente signifique, igual que antes 'Schreber', el inicio de algo"*, (Alcolea & Bonet, 1980, p.48).

⁵⁰ La idea aparece por primera vez en Brea (1989, p.68), y se repite con ligeras variantes en Brea (1991, p.70).

XII

La presencia del elemento acuático en la obra de Carlos Alcolea

Sería redundante insistir sobre este aspecto a estas alturas de nuestra investigación, cuando ya hemos podido comprobar la identificación completa entre pintura y agua para el artista, pero conviene dejarlo señalado y matizar cómo algunas de las telas de Alcolea producen lo que Bachelard llamaba una imaginación "*ascensional*": floto en el cielo, respiro en el aire (*School of Fontainebleau*). Separan del fondo - cargado de *atmósferas*, densificado, turbio- la mirada para dejarla vagar libremente, a la deriva, por la superficie del cuadro.

En "*Aprender a Nadar*" Alcolea destaca como "*el agua es la imagen simbólica de la identidad en movimiento*"⁵¹, así como que "*el agua y locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo*" (Alcolea, 1980, p.43). Entonces, el estado natural del sujeto *debole*, inestable o indeciso es fluido -*disolución* del sujeto-. Su indefinición: acuática. Ya que en definitiva, todo lo que solicita interpretación se acerca a éste elemento: "*como líquido que es, el agua siempre ha tentado a los intérpretes*" (Alcolea, 1984, p.44). De entre todos ellos, por la naturaleza de su hermenéutica, al artista: "*el agua tienta al pincel*" (*Ibídem*). ¿O hemos de tomar la frase en un sentido más literal -la práctica de la pintura-? Alcolea no despeja la duda y, fiel a su gusto por la ambigüedad, comenta esquivo un poco más adelante como "*el agua en pintura necesita adherirse a otras ideas. Su expresividad depende de la forma en que 'tome cuerpo'*" (*Ibídem*).

Así que "*el agua nos palpa*" (Alcolea, 1980, p.27).

⁵¹ (Alcolea, 1980, p.43). Nuestro protagonista cita aquí textualmente, aunque sin referencia explícita, al Rosario Assunto de *Il paesaggio e l'Estetica*".



Los Borrachos (1970-80). Acrílico/linezo. 200 x 200 cm.



Los Borrachos II (1979-80). Acrílico/lienzo. 220 x 220 cm.



Bocetos para *Los borrachos* (1979). Lápiz y tinta/papel. 28'5 x 20 c. u.

XIII

Literalidad.

Identificación de la superficie del cuadro con otros planos

De la anatomía nos llega toda una metaforología rica en su aplicación a la pintura. En la descripción de los cuerpos, desde el comienzo del siglo XIX, se propondrá el concepto de tejido (*tissu*) como elemento básico de los seres vivos; y ya con anterioridad se hablaba de texturas y fibras para su definición. Histología: como el cuerpo, el cuerpo de la pintura: el tejido de la tela -sus fibras-, sobre ella las texturas.

Oculto tras las vísceras, de la misma manera que lo conseguido por Vesalio en las láminas de *"De fábrica"*, la pretensión de Alcolea será que *"en la superficie del cuadro no aparece el tacto. (...) El tacto es el mismo cuadro. El material respira por su propio cuerpo"* (Villalba, 1980, p.19). En las capas más externas, lejos de la vigilancia del orden geométrico, del control de la forma, la sinestesia prolifera y alcanza su metástasis: *"incluso esto es aquello en la superficie: biología sin cuerpos, cuerpos rebotando su no profundidad, su no altura, su no perspectiva"* (Alcolea, 1980, p.31). Por lo demás, como podría decir Octavio Paz sobre el *Grand Verre*, para comprender realmente la pintura no es necesario localizar con exactitud sus órganos sino tener una idea de su funcionamiento.



"Podríamos decir que mi pintura es un poco plana, pero resulta que después la perspectiva va incluida en el color. Mis cuadros no tienen fondo y superficie. Con la superficie me basta. Dar la certeza del color es ya crear *trompe l'oeil*"

-Carlos Alcolea-

Si estamos con el cuerpo en el cuadro -"*CUE-CUA*"-, entonces, nos dirá Alcolea, *"estamos en la superficie y por lo tanto, incluso lo que no lo es, ocupa una zona dispersa"* (Alcolea, 1980, p.31). Reflejos, imágenes, sombras. Como el plano

superficial de las piscinas en que se empapa -refleja- todo lo que la circunda -si amplificamos la imagen será el propio arte el que absorbe la vida-, así ese "*cuerpo superficie instantáneo que se limita a cambiar de intensidad por evaporación; cuerpo despistado e inversamente plano*" (Alcolea, 1980, p.31).

"*Cuerpo-cuadro inorgánico, pero que a pesar suyo funciona como cuerpo-cuadro. Cuadro y cuerpo no preposicionales. Sin exterior porque su superficie no soporta interioridades*" (Alcolea, 1980, p.32). Puro espejismo vibrátil, volcado en su totalidad al exterior. Un desafío permanente lanzado a la visión -trampa ante ojo-, o más allá "...en último caso entender la pintura no como engaño del ojo, sino como engaño del cuerpo, no como 'trompe l'oeil' sino como 'trompe le corps', pintura que supura, que suda" (Alcolea & Rivas, 1980, p.17).

Si para crear ilusión lo que el arte hace es ir escamoteando dimensiones al objeto real, aquí el artista no se anda con chiquitas al sustituirle todas. De donde resulta evidente la literalidad de la pintura: "*simulacro y camuflaje sorprendidos en flagrante. Lo que intentan esconder es de su misma naturaleza: nada se camufla si no es sí camuflaje*" (Alcolea, 1980, p.32). ¿Cuáles son los medios de tan sagaz despiste? Es claro, los de la propia naturaleza de la pintura: "*el hecho de la evaporación (el agua arde) camufla y dispersa los humores*" (Ibídem). Al acercarnos demasiado a ella caemos aturridos bajo el influjo de sus vapores venenosos. Ya sólo es cuestión de dejarnos llevar -resaca de sus fluidos: marea/o-.

Alcolea lo ha dicho con claridad meridiana, "*es la piel lo pintado y no hay profundidad*" (Alcolea & Logroño, 1979), conectando con ese elogio de la piel propio de la manera, que entiende que querer ir al fondo de una cosa es una ambición modesta, pues significa que no podemos contentarnos con su superficie... cuando "*lo más profundo es la piel*" (P.Valéry). Quizá con la sospecha de que lo que allí aparezcan sean cuerpos sin inocencia -que contienen experiencia-. Contentarse con lo epidérmico, con lo superficial, con todo lo complejo y sutil que se da en ese territorio porque "*detrás no hay sino el vértigo de un sentido ausente*", advierte Crhistine Buci-Glucksmann (1994, p.240). Quedar seducidos por aquello que es manifiestamente apariencia, pues ya la época parece madura para recoger el fruto de la experiencia de Narciso y llegar a

alcanzar la profecía que el ciego Tiresias lanzó sobre él: "*vivirá muchos años si no llega a conocerse a sí mismo*" (*Metamorf.*, III, 572-3). ¿Miraban sus ojos más allá, hacia el fondo de la fuente?

Cuerpos-pantalla: donde el cuerpo de la metamorfosis no conoce la metáfora ni la/su operación del sentido. Si la metamorfosis es el tránsito de una forma a otra sin la mediación de este último, aquí la mirada no puede solicitar interpretación. La pintura de Alcolea, como la transformación de Acteón en ciervo por Diana, participa de la misma astucia que consiste en no acabar del todo la metamorfosis. Todo es líquido -adaptable a otro significante: "*tout pour moi devient allegorie*" (Baudelaire)- y los cuerpos se deshacen en el interior antes de llegar a su estado perfecto. Crisálidas.

"Qué paradoja más apropiada en caso de pensar la pintura

'AMOR ALS SIEGER'

La profundidad convertida en superficie y el resto flotando con la mayor naturalidad."
(Alcolea, 1992, p.34)

Compartiendo la solución hallada por Hofmannsthal o Poe, la profundidad hay que esconderla; ¿dónde?, en la superficie. Porque, al igual que a Wittgenstein, "*lo que está oculto no nos interesa*".



¿Ojo?, ¡Ojo! (1981). Acrílico/lienzo. 90 x 140 cm.

XIV

La importancia de los efectos de tautología (ojos sobre los ojos)

"El cuadro paraliza una tras otra las sucesivas miradas (cataratas), que se repliegan a él."

-Carlos Alcolea-

Una vez que todo ha sido arrojado afuera -"*nadie es visto nada (excepto...)*" (Alcolea, 1993, p.35) - se llega con facilidad a esa "*folie du voir*" expuesta por Buci-Glucksmann, en la que, como decía Gracián, "*es necesario ojos sobre los ojos mismos para mirar cómo miran*". Ser este ver -en una mirada que excede lo único representable de lo visual: las apariencias- para conseguir lo que Lacan llamaba "*La Voyure*"; es decir, un ser de luz de ceguera en el que la imagen es inarticulable. Al igual que el punto de inervación, en que la imagen reflejada en la retina se convierte propiamente en visión, es el centro ciego de la vista. Punto oscuro del ojo -"*esa gota de tiniebla*"- que significa que toda la visión está organizada para no dejar ver esa ceguera y que inspirara a Agambem, y a Brea, su *idea de claridad*.

Dotar a la pintura de un mecanismo de reabsorción de la mirada: evitar que ésta se desperdicie, se despilfarre por fuera de sus bordes. Circunscribirla al contorno, encerrarla y mantenerla dentro de sus límites; como los *Témoins oculistes* en la *La mariée*., que no son sino otra forma del ahorro y conservación de la energía que obsesionaban a Duchamp: una *banda de Moebius*. O de algún otro para la autocomplacencia (en la que "*le célibataire broie son chocolat lui même...*") de la mirada que no busca más que el placer del ojo ("*...devient après broyage chocolat au lait*"⁵²). Como Diana, quien "*en mayor medida que los demás dioses gusta del espectáculo, presencia sus propias aventuras -aventuras en las que 'su castidad es*

⁵² "El soltero se muele su propio chocolate (...) que se convierte después de la molienda en chocolate con leche", (Duchamp, 1989, p. 90-91).

puesta a prueba'" (Klosowski, 1990, p.33). Así, primero desea ver su propio cuerpo, después bañarlo en las ondas. Mirarse a sí con sus propios ojos, o reflejada en los de Acteón, o con ellos: a través de ellos. *Item perspectiva*.

La mirada es ya mirada de lo mirado, mirada en palimpsesto, mirada del enigma de lo visible. Retruécano barroco, paradoja ya comentada por Sócrates: "*por tanto, si el ojo quiere verse a sí mismo, ha de dirigir la mirada a otro ojo y, precisamente, a la parte de ese ojo en la que se encuentra su propia facultad perceptiva; esta facultad es la que llamamos visión*" (Platón [?], *Alcíbiades*, 134a y ss.). O como Euclides dice, "*si el ojo se coloca en el centro [de un espejo esférico cóncavo -el interior de otro ojo, en su mirada-], se verá él sólo, y tú te verás como un cíclope*". Dificultad de distanciarse de sí, de adquirir perspectiva sobre uno mismo.

Porque si antes el observador conocía las distancias que se daban entre la misma tela y el fondo representado, o entre el fondo y la figura, o entre ésta consigo mismo, ahora la relación deviene problemática. "*Posicionalidad, pero ¿de quién?*" (Alcolea, 1980, p.50), se pregunta Alcolea al reconocer que, si hemos logrado confundirnos con aquello que, mirándonos, miramos, estaremos entonces "*dentro y fuera del cuadro, pero en el cuadro*" (Alcolea, *ibídem*). O con un ejemplo más gráfico: "*salir a la calle y dar una vuelta a la manzana da la posibilidad de observarse por la espalda, algo así como sorprenderse saludándose: reflexivo sí, pero sin tiempo*" (Alcolea, 1987, p.88).

XV

Una letra fluida

"Quienes ponen cuidado en formar bien sus letras y en el escrupuloso dibujo de sus palabras, son seres felices. Duermen y se despiertan en palacios. Los demás son seres atormentados. Su universo es informe, está sujeto a mil interpretaciones, da pie a toda clase de metamorfosis."

-Edmond Jabès-

Barthes ha destacado lo obvio de la paradoja: "*¿quién podría escribir mejor que un pintor?*" (Barthes, 1995, p.192). Leonardo, "*omo sanza lettere*", como se definía a sí mismo, tenía una relación difícil con la palabra escrita y era ignorante del latín y de la gramática, lo que le impedía comunicarse con los doctos de su tiempo. "*O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?*" ("Oh escritor, ¿con qué letras escribirás con tanta perfección la representación entera como lo hace aquí el dibujo?"), anotaba en sus cuadernos de anatomía ante la perfección lograda por su otra *caligrafía*. Como él, también Alcolea tiene la necesidad incesante de escribir, de usar la escritura para indagar el mundo en sus manifestaciones multiformes y en sus secretos, también para dar forma a sus fantasías, a sus emociones y a sus rencores ("*sólo te quiero a ti*" encontramos anotado en el papel de un hotel veneciano traspasado cuidadosamente a su último cuaderno, y un poco más arriba, "*sumándose de nuevo a la persecución de la exposición que en Mayo fue S.H., ahora otro estúpido intenta que no pueda hacerla en Noviembre. Ahora no se van a salir con la suya*" (Alcolea, 1993, pp. 20 y 18 respectivamente). Cualquier cosa imprime una huella, deja un rastro). Ángel González intuya que su único sentido *es que no pudiera, o no quisiera, dejar de anotar -y hacer saber a quienes un día leyeran estas anotaciones- cómo se sentía o de qué humor estaba. Esos cuadernos son un diario intermitente de sus humores; un registro, no por abreviado menos exhaustivo y elocuente, de sus sentimientos. ¿Qué, si no, debería de haberse tomado más en serio; o tanto al menos, como para solapar tales anotaciones con sus dibujos?* (González, 1998, p.519. Dibujos

cuidadosamente anotados junto a textos *ilustrados*. Diario medio escrito, medio dibujado en el que todo puede quedar reflejado y volver a solicitar atención -interpretación infinita-. Dibujos cuidadosamente anotados junto a textos *ilustrados*. Diario medio escrito, medio dibujado, en el que todo puede quedar reflejado y volver a solicitar atención -interpretación infinita-, como aquél célebre "*He olvidado mi paraguas*", que apareció escrito en un papel arrugado tras la muerte de Nietzsche en uno de los bolsillos de su americana, volviéndose obsesivo para Derrida. Al igual que Leonardo, de nuevo, Alcolea llenaba sus cuadernos con una escritura zurda y especular: complicada y distanciada. También este caso: (o-cultísima).



Será el mismo Barthes quien encontrará en el origen de la pintura -y su metaforología- una doble fuente: la escritura y la cocina (Barthes, 1995, p.118 y ss.). En el primero de los casos será el trazado de los futuros signos cualquier cosa que socave o estríe, incluso bajo el artificio de una línea depositada por el color. En el segundo, lo serán todas las prácticas que tiendan a transformar la materia de acuerdo con la escala completa de sus consistencias, ablandamiento, espesamiento, luidificación, granulación. Freud, por su parte, contrapuso también, de este modo, la escultura -"*vía di levare*"- a la pintura -"*vía di porre*"-. Pero una mirada más atenta nos revela esta oposición ya esbozada en el seno de la pintura misma: la contradicción entre la incisión -el trazo- y la unción -la capa- que se salda en la pincelada.

Mano, pues, repetida: que rasca o alisa, que ahueca o desgarrar; que es la que se reparte el imperio de la pintura, y no la mirada. "*La mano es doble antes que el ojo*" (Jabès, 1991, p.273).



"Yo leo, pero más que leer devoro con la vista, soy un *voyeur* de libros. Primero miro, y quizás después leo. Hay un pequeño hiato entre esos dos términos y ese hiato es la reflexión..."

-Carlos Alcolea-

Palabras e imagen han estado juntas *en* la pintura desde que, en ese pequeño cuadro al temple en un rincón del claustro de San Francisco de Pisa, Cimabue hiciera recoger a algunos ángeles llorosos las palabras que se hallan escritas en torno a la cabeza de Cristo crucificado para llevarlas a los oídos de Nuestra Señora. "*Pero en ese brusco movimiento hacia el orden de la narración el texto mismo se hace visible y legible*" (González, 1991, p.18), disimulando, tantas veces, la falta misma de pintura. Cosa "*ingeniosa y nueva*" que no habría de pasar desapercibida a un ojo como el de Vasari, tan sensible a la bazarria. Porque "*letra e imagen sólo se comunican entre sí en los márgenes algo enloquecidos de la creación, lejos del clasicismo*" (Barthes, 1995, p.138). ¿Doble articulación -Archimboldo-? Si no se podían hacer más íntimas, palabras y pintura se contentarían con estar una al lado de la otra, *nombrándose*. "*El siglo XVI, aparentemente, adoraba los colores raros. La lengua nos trae evidencias claras de ese gusto: flores, piedras preciosas, aparecen y contribuyen para marcar los nuevos matices; cuando la naturaleza no es suficiente, se inventan los nombres más extraños y los colores de las telas se llaman: mono moribundo, vientre de nonato, amiga triste, español enfermo, sangre de dragón*" (Dubois, 1980, p.148). Una hermandad tan sofisticada, excluyente, ante la cual no queda más que retirarse: "*una frase elegante se hurtará siempre de alguna manera a la total captación; con desvío repentino y ligero, distanciará al lector...*" (Caturla, 1944, p.144), lo mismo el color que designa.

Dirá Alcolea que "*la pintura crujía del color*" (Alcolea, 1993, p.10). Se descascarilla, cayendo craquelada al suelo para quedar tan sólo el dibujo -su nombre o idea: la pintura *se despega* de él-. Como el desprendimiento *retiniano* tras un golpe intenso -aturdimiento, "*retard*"-; esas cataratas "*en el punto donde el ruido produce ese color en la retina*" (Alcolea, 1980, p.27). Empezar a ver por *resonancia*, porque aunque "*hay colores ruidosos. La solución es musical (el silencio tiene una solución pictórica)*"

(Alcolea, 1993, p.20). Y en otro lugar añadirá una genealogía sorprendente para esta asociación: "*se pinta algo y hace ruido, de ahí la palabra y, por qué no, el propio texto*" (Alcolea, 1993, p.11). O algo así como esos "*colores verbales que vemos con los ojos cerrados*" descritos por Duchamp en las notas de la Caja Blanca, donde también se habla de crear un "*nominalismo pictórico*".

Carlos Alcolea describirá una "A.A. (*Actividad Acuosa*)", una práctica de la pintura que, en su libro, define como "*no discursiva; al contrario, encaramada en su contenido*" (Alcolea, 1980, p.27), muy parecida a ese *acontecimiento* del que habla Deleuze: lo que se da en la superficie donde se tocan los cuerpos -lo de dentro, lo interno- y las palabras o el lenguaje -"*cornea atmosférica*" (Alcolea, ibídem), externa- "*A.A. que no es acuática*" (Alcolea, ibídem), esto es: que no se realiza en el agua, sino en el cuerpo. Del cuadro.

Pintura como huella, pistas a seguir; pero nada de un gestualismo que delate el rastro de la mano *privilegiada* del artista. ¿Por qué habría de ser así? Más bien "*líquidos-escritura o marca (pequeña señal), en el caso en que la escritura no se tome ya como algo cercano a la lengua*" (Alcolea, 1980, p.36), que serán delatores de esa otra caligrafía de una mano-diletante, controladísima. La imagen no podía ser más derridiana: voz originaria perdida, lejana, borrada -¿*tachisme*?- y que, sin embargo, se manifiesta, adviene a la presencia como marca. Irradiación opaca de una *voz fósil* de la que tan sólo quedan sus rastros, su *desperdicio*: "*excremento y letra. Letrina y escritura*" (Alcolea, ibídem).



"La palabra 'escritura' es tan simple como la propia 'palabra'.
Escribir o hablar se confunden en frases (refranes) o en bufonadas (originalidades).
Lenguajes mudos que enmudecen.
Eclipses de la lengua seca.
La palabra 'Pintura': es la representación de la bufonada y el pintor es un original.
Escribir sería el elemento más tonto del pintor. De ahí que les guste escribir. Hacerse el tonto y no decir palabra."

-Carlos Alcolea-

En algún momento Alcolea responde conciso a la pregunta por lo que de verdad le importa asegurando: "*me interesan muy pocas cosas: la literatura, la pintura*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.49). Es más, en otro lugar llegará incluso a afirmar, "*estoy más cómodo en la escritura que en la pintura*" (Villalba, 1988, p.19). Cercanía a la palabra desacostumbrada en un artista plástico ("*pintor que habla*"), pero que en nada que pueda extrañar a quien se haya acercado a su obra pictórica, guiado o no por alguno de sus escritos, de sus aforismos o de sus anotaciones. "*Y a escondidas crecían los libros. Sin darme cuenta leer ya era mirar...*" (Alcolea, 1993, p.32). Jabès lo advierte de ambas prácticas nocturnas, "*el escritor y el pintor se separan con el primer rayo de sol*" (Jabès, 1984, p.58). Con lo más tenue.

Su obra rezuma literatura, *la destila*. Aunque cabría aquí poner de relieve la advertencia lanzada por Ángel González sobre este asunto al avisar que "*sus cuadros no constituyen el lugar de una historia; no representan*" (González, 1980, p.19)⁵³. Recogemos el matiz. No es este el tipo de "*húmedo lazo*" entre palabras y cosas/palabras y pintura que se da en estos cuadros. Quien, mostrando su metodología, es capaz de servirse de escaramuzas semejantes: "*que la palabra te pasee por las pinceladas. Tú dices Alicia, delicia, Galicia... y todo lo que termine en '-licia', me sirve para pintar*" (Alcolea & Rivas, 1987, p.17), es porque presiente que "*ninguna diferencia hay entre pintar y escribir. Una diferencia sólo de color: generalmente se escribe en negro. Y la pintura no existe sin color*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.49). Y llegando incluso un poco más lejos todavía -circunscribiéndolo todo a una empresa

⁵³ El autor insistirá sobre ello pasados los años: *Cuadros y cuadros sin alma; cuerpos rellenos de carne y cuadros rellenos de pintura, sin huecos que se llenen de espíritus parlantes. La pintura no dice nada; y ni por error o licencia soportaba Alcolea escuchar que pudiera ella articular algo más que un espasmo gutural: algún ahogo pastoso, como la luz que vomita Schreber. Pintar no le parecía a Carlos la mejor manera de desahogarse; la pintura -le oí decir alguna vez- suele atragantarse.* (González, 1998, p.48).

lingüística (¿cuestión estrictamente formal, una traducción?)- Alcolea dice: "*la diferencia entre hablar y escribir nos plantea el mismo problema que mirar y pintar*" (Alcolea, 1993, p.41), puesta en práctica en su serie "*¿OJO?, ¡OJO!*", en donde la propia palabra, en un juego equívoco, parafrasea las líneas básicas de nariz, ojos y orejas.

Lo mismo que ese Acteón imaginado por Klossoski quien, en la leyenda, *ve* porque *no puede decir* lo que ve: si pudiera decir, "*dejaría de ver*"⁵⁴. Diana, cuerpo inefable.



Desnudo bajando una escalera II (1977).
Acrílico/lienzo. 200 x 150 cm.

⁵⁴ Véase al respecto en Klossoski (1990), las emocionantes páginas del capítulo "La advertencia de Alfeo", pp.45-47.

XVI

Una Historia de la pintura

"¿Volverá a ser algún día 1913?"

-Carlos Alcolea-

En el momento en que Alcolea inicia su trayectoria, una vuelta a la pintura como la que él representa sólo puede darse altamente ideologizada. Combativa. *"Es cierto que éstos [los sedicentes "vanguardistas" de los setenta], poco numerosos y nada poderosos, adoptaron posiciones ideológicas muy severas, pero no lo es menos que entonces el arte estaba sometido a instancias ideológicas y que el regreso de la pintura tenía a su vez mucho de ideología, como luego se ha podido comprobar"* (González, 1987)⁵⁵. Al hacer frente a posiciones programáticas tan severas, aquel grupo de jóvenes que empezó a trabajar a principios de los setenta se encontró encantado con que la pintura estuviese pasada de moda y se pusieron manos a la obra a la *manera antigua*. He aquí el justo papel de Gordillo en toda esta historia y no conviene exagerarlo más -¿gordillismo⁵⁶?-. El de la crítica a la vanguardia más lineal y esquemática, excluyente de esa *otra* historia de la pintura que sospechas que ésta *"no es pura diferencia, sino un trabajo histórico y de matiz social, que está inmersa en un mundo de producción y participa de la estructura general. La idea de Originalidad viene de las vanguardias históricas. Y es un problema que yo tengo planteado en mi pintura"* (Alcolea & Morales, 1984, p.22). Podríamos, pues, simular partir de un *"punto cero fingido a partir del cual siempre se*

⁵⁵ O también, desde otra de las figuras claves en el *apadrinamiento* del grupo, Juan Antonio Aguirre, puede verse una perspectiva similar: *"un grupo de pintores que empezó a trabajar a comienzos de los setenta, tuvo que enfrentarse a una situación bastante problemática. La pasada década fue especialmente crítica para la cultura española, para el arte y, aún mucho más, para la pintura, precisamente porque las vanguardias 'no pintaban'"*, (Aguirre, 1980. p.3).

Por último, de entre los innumerables ejemplos posibles, uno con mayor perspectiva adquirida por los años transcurridos, correspondiente a otro de los nombres más ligados al grupo generacional y que les ofreció una mayor atención por aquellos años, Juan Manuel Bonet: *"los pintores de aquel grupo se decantaban por la pintura, encantándoles que estuviera prácticamente pasada de moda, y por trabajar 'a la manera antigua' (...) Sentían auténtica fobia por la casi totalidad de lo que en aquel momento de su emergencia se entendía por modernidad en España, y de un modo muy especial por la línea 'comprometida'"*, (Bonet, 1994, p.7).

⁵⁶ A propósito de esta *fantasía genealógica*, cf. los pertinentes comentarios de Ángel González García que ofrecen una singular y enérgica perspectiva (González, 1998, p.28).

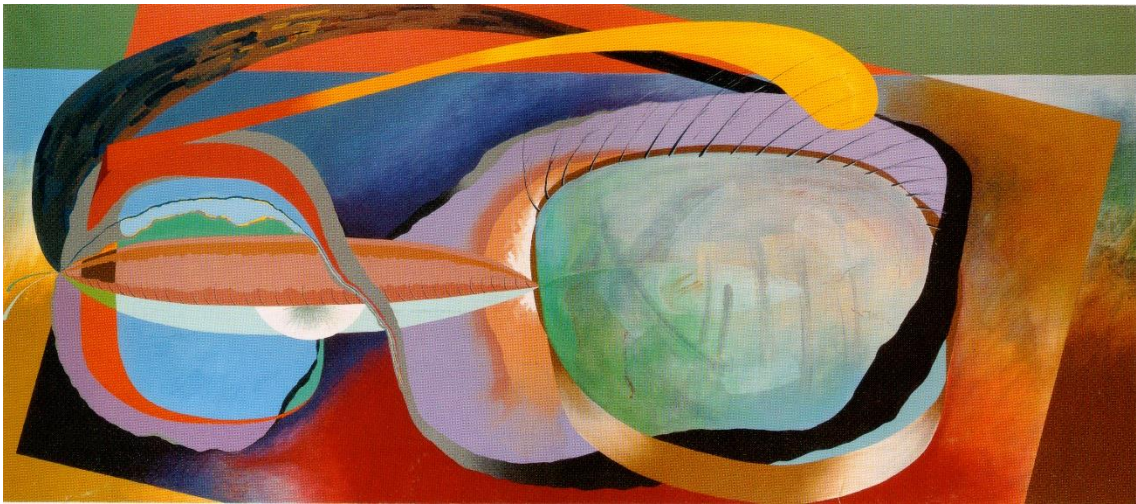
pretende todo: estética de la ideología o asunto de poder" (Alcolea, 1980, p.36). Y si entendemos este punto cero no sólo como su inicio -Beckett, Joyce...-, sino también como su final -"*grado cero de enunciación*"-, logramos entender la postura de Alcolea frente a la Historia del Arte: "*lo onírico, el inconsciente, la oscuridad-metáfora que reclama para sí el aparato histórico: la ausencia de obra*" (Alcolea, 1980, p.51).

Y de manera más extensa sobre el tema dirá que "*si ahora a lo que se ha pintado se lo recluye delante de nosotros, es por un envés histórico. Porque la historia es una máquina de interpretaciones situadas frente a la pintura a modo de colirio depositado gota a gota en el ojo. Cuerpo extraño, humor añadido que empaña el espacio lleno entre córnea y párpado*" (Alcolea, 1980, p.50).

La Historia será, entonces, una pequeña *molestia* en/a los ojos del pintor -a pesar de su camuflaje, de su intención de participar de la misma naturaleza: "*humor añadido*"- que manifiesta esa certeza expresada por Derrida, en sus "*Memories d'aveugle*", de que "*las lágrimas ven*". O más bien una "*producción de contracuerpos y defensas. Historia-medicina. Curar a la pintura, curarla del ojo: es el ojo el que se restaura por detrás*" (Alcolea, 1980, p.50). Aunque se de la renuncia, por parte de la misma crítica, al constatar que, en este caso, la pintura "*escapa no sólo en la interpretación, sino -lo que es mucho más importante- en su propio discurrir*" (Alcolea & Bonet, 1980, p.9).



El Chivato (1991). Acrílico/lienzo. 200 x 300 cm.



Las Gafas (1978). Acrílico/lienzo. 170 x 400 cm.

XVII

La presencia del cuerpo y los ojos en la obra de Carlos Alcolea

"Toda la historia de Susana es la historia de esa enorme dificultad de ver lo que, sin embargo, está francamente a la vista; la historia de un repliegue insaciable."

-Ángel González García-

Dame tu mirada y así lo que estaba separado se mantendrá unido; lugar común de poetas. El amor entra por los ojos -todo el cuerpo deseado cabe dentro de ellos- en el momento en que "*el más pequeño abismo, el más difícil de salvar*", hace presencia. "*Pintura tras el asedio, atravesando el foso que la separaba del ojo*" (Alcolea, 1980, p.52). Alcolea los representa a menudo en este estado, ligados en una banda de Moebius⁵⁷: con la mirada perdida en el infinito, podríamos decir; enredados en su línea de horizonte. Ojos que han sido capaces de absorber la perspectiva, pues en ellos, como en esa zona privilegiada que significa todo *punto de vista* -la opinión-, el ojo del Príncipe se recuesta en el plano del infinito: carente de base esta pirámide visual culmina en la cúspide -vórtice- de su ojo⁵⁸.

Ojos mantenidos a flote, encaramados en el plano del agua -cinta plegada que hace siempre que todo salga al exterior, al otro lado-. Enseñados a nadar.

Aprender a nadar; o a flotar, a hacerse el muerto en los tiempos difíciles para la pintura: *soltar lastre*. Al igual que aquellos chamanes que, ante la precariedad de la

⁵⁷ Ha sido Claude-Gilbert Dubois quien ha estudiado con cierto detalle el desarrollo morfoevolutivo de la curva y la contracurva del ojo, como un rasgo formal que puede encarnar el paso del Clasicismo al Manierismo, (Dubois, 1980, p.91 y ss).

⁵⁸ Sobre la cuestión Ángel González García escribe: *Como quiera, sin embargo, que Cézanne no se había resignado a la disgregación de las 'sensaciones coloreadas' que nos llegan de las cosas y se desesperaba por coserlas unas con otras, remendando la visión uniforme que la perspectiva había garantizado artificialmente a los pintores, Alcolea, que sentía y padecía como él esa disgregación, y como él desconfiaba de la engañosa facilidad con que la perspectiva parecía cuadrar el conflicto entre 'lo interior' y 'lo exterior', no podía dejar de recordar a Cézanne 'por intentarlo'...* Y ahora sí que puedo aventurar lo que Alcolea quería decir con eso: intentar la reunión del 'campo de la pintura' sin el auxilio de la perspectiva. Matisse creía que ésa era la única 'gran aportación' de los pintores modernos, y Alcolea estaba casi de acuerdo, (González, 1998, p.39).

existencia de la tribu -sequías, enfermedades, influjos malignos-, respondían anulando el peso de su cuerpo, así el cuerpo del "*Nu Descendant un Escalier*"⁵⁹, donde se ha logrado casi su perfecta consunción: sobreviven a la anorexia una pierna calzada y una manita que se sujeta a la barandilla. El resto es el remolino de la *Idea* que flota sobre ellas; "*casi como en Fra Angélico se aparece un ángel, un cuerpo sin lugar, un cuerpo vacío, un cuerpo relleno, un cuerpo que explota*" (Alcolea & Rivas, 1980, p.18). Es lo que se ha dado en llamar "*la pérdida del cuerpo como rostro*".



"El cuerpo es un paisaje infinito pintado por el alma."

-Charles Baudelaire-

Aquí "*Susana...*"⁶⁰ acaba con todo: se saca los ojos para ser mirada con mayor atención (como la Diana de Klossowski exige que toda atención se de desde afuera, incluso la suya): "*cuerpos rellenos de carne a punto de estallar. Lo de dentro y lo de fuera. Paisaje que se devuelve por insistirse*" (Alcolea, 1980, p.51).

Carne y sólo carne. Carnaza expuesta. "*Susana*" y "*Étant donnés*" son ya tan sólo cuerpos sin rostro -sin ojos-, agua, un paisaje y los mirones afuera. Esta Susana que enajenada, fuera de sí -*furiosa* la llamará Ángel González- mantiene a los viejos a raya debido a su propia histeria que ellos quisieran *corregir*. Utray *lo ha visto claro*, es un paisaje: la mirada está fuera. Y ella no tiene ojos, no son su atributo. Y si nos ponemos a buscar a los mirones la tarea resultará infructuosa. Tan sólo enfrente, en el "*Paisaje*"⁶¹, intuimos que esas sombras entre los árboles son moldes a los que debemos acomodar nuestra silueta de solteros. "*Sólo la sala de exposición se interpone. Nosotros, mirones, seremos asaetados por las miradas lúbricas que conectan ambos cuadros*" (Utray, 1988, s/p.). Ella, un cuerpo sin ojos. Ellos, unos ojos sin cuerpo: consumidos -del deseo-

⁵⁹ Nos referimos a la primera de las versiones de gran formato, la expuesta en su exposición individual del Museo de Arte Contemporáneo, Ene.-Febr.1980, Acrílico sobre lienzo, 200x145 cm., 1976-77.

⁶⁰ Acrílico sobre lienzo, 150x200cm., 1984-85.

⁶¹ "Estoril-Cascais (Paisaje I)". Acrílico sobre lienzo, 190x190 cm., 1986. En la exposición individual en que se presentaban estos dos cuadros mencionados, Galería Columela, Abril, 1986, se expusieron enfrentados uno al otro.

. Alcolea nos está dando todas las posibilidades para ejercer la mirada en uno de sus momentos *específicos* al ubicarnos en el *marco ideal*: visión principesca, ya lo dijimos ¿Y quién no querría *verse* en tal situación?

Y aunque es propio del artista de la *manera* que su atención se aleje de la naturaleza para centrarse en el cuerpo humano, podemos llegar a hablar de un paisaje como manierista por conductas aplicadas a su representación: "*los manieristas tratarán de romper el equilibrio general [del paisaje tal y como se da en la pintura clasicista] privilegiando uno de los tres elementos del espacio. Podemos tener una extensión a lo ancho, que se expresa plenamente en los panoramas que despliegan un vasto paisaje a menudo muy superior a las dimensiones del campo visual. Esta extensión se manifiesta particularmente en ese juego de óptica llamado anamorfosis*" (Dubois, 1980, p.142). En el caso que nos ocupa el desarrollo es ejemplar al lograr extenderse más allá del plano del cuadro. Anchura exagerada, pero también profundidad: trampantojo de los personajes: dibujo *fugado* -¿dónde se han ido los *voyeurs*?- hacia el espectador.

Y como Susana, Diana. Quien junto con Acteón compone un *paisaje barroco*, que está caracterizado por la imposibilidad misma de un lugar donde pudieran encontrarse⁶². "*Harás, con mi cuerpo, tu máspreciado jardín*", podemos oír en boca de Jabès (Jabès, 1992, p.62).

Ellas querrán que su cuerpo (o sus sustitutos sensuales, el arte, la escritura) seduzca, arrebate, o trastorne a otro cuerpo. Como el de esos viejos de mirada *desviada*, que *se las ven y se las desean* ante una juventud fortificada; con los ojos vueltos hacia ella. O ese otro de Acteón quien, "*con sus inciertos pasos íbase acá allá por la montaña, sin saber dónde los hados le llevaban*" (*Metamorf.* III.267-9), ¡extraviado! Será el destino y no el deseo quien conduzca esta *mirada perdida* hasta el cuerpo codiciado, "*forma de lo inaccesible*". Y éste no es sino una apariencia, una encarnación momentánea. ¿Un deseo? que nunca acierta en el blanco.

⁶² Véase Castro (1990), en concreto las intensas páginas correspondientes a "La soledad del espacio literario", p.XXII y ss.

Entre el vestido y el desnudo. Estos cuerpos se encargarán, con su "*efecto prismático*", de atrapar la atención del ojo en la estroboscopia -Alcolea sobre "*Étant donnés*": "*agua impermeable, bosquecillo sin estaciones, cuerpo desalojado... y todo ello iluminado por una luz pestañeante: la del ojo del mirón*" (Alcolea, 1984, 2, p.25)-. Su encerrona a la visión del observador "*no consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en el eclipse de la presencia. Su única estrategia es estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia*" (Baudrillard, 1989, p.83). Mecanismo de los cuerpos a medio revelar -seductora latencia fotográfica- que no pasará inadvertido a Alcolea, quien, aplicándolo a la operación mirar-pintar, mirar *en* la pintura, dirá que "*el ojo que mira y luego ve, pinta a la velocidad de la luz. El ojo que ve sin mirar (lapsus), es pintado a la velocidad de la luz... El ojo que no mira y no ve, o viceversa, pinta la luz paralítica: su propia superficie ocular*" (Alcolea, 1980, p.51).



Poliórcética castigada del ojo. Cegar al rojo vivo de algunas carnes podría ser la metáfora. "*De todas las formas el peor castigo para el ojo, lo he comprobado, es el calor, que no deja ni siquiera espacio para el color*" (Alcolea, 1993, p.23).

XVIII

La presencia de la muerte. Últimos textos escritos

"En días como éste me da por pensar que ya no hay pintura y que la que hacen mis amigos no es más que un fantasma adorable. Me viene entonces a la memoria algo que no deberíamos olvidar nunca, por si fuera cierto, aficionados y pintores: que la pintura anunció su autosupresión hace cosa de sesenta años, aunque no hay modo de saber con certeza si la llevó a cabo y si, en consecuencia, la que ahora veo es tan sólo un caso de persistencia retianiana, una imagen hipnagógica o un idolillo [...] Es preciso pensar de nuevo la *perfección* de la pintura; y no sólo porque haya sido ya pensada, intentada y tal vez lograda."

-Ángel González García-

Llegamos al final "*volviendo de un viaje sin memoria. Cuadro que sólo posee un mapa de su aventura. Anotaciones de circuitos, etapas, distancias, recorridos más o menos largos, condiciones climáticas y pluviométricas*" (Alcolea, 1980, p.52).

Cerramos el periplo casi por donde lo comenzamos y nos encontramos con la "*piel hidratada' a fuerza de bucear*" (Alcolea, 1980, p.51), de perseguir por el fondo el sentido de lo puesto a la vista. Y aún hay otras consecuencias. "*Presión abisal, ojos saltones, mirada desencajada, gafas-nautilus, pez-ojo...*" (Alcolea, 1980, p.53), a base de hacer *la vista gorda* o alimentar "*la fatal avidez del ojo, su glotonería*". Qué ojos tan grandes tienes... será para verte mejor: "*Las gafas*"⁶³. Un pequeño momento de "*pánico a la ascensión*" (Alcolea, 1980, p.51) al despegar(-se) de éstas superficies. Huida hacia arriba, a la claridad ("*¡luz!, ¡más luz!*" como pedía el Goethe final); lejos de la caverna - de las *madres*-. Ascender es deshacer sin esfuerzo el camino a lo profundo: flotar. Esto es, conseguir que sea el propio peso el que tire en una dirección inaudita. Será el también nietzscheano valor del olvido para hacernos ligeros por lo que, al regresar, tras esa marcha dificultosa dentro de un ambiente cargado de atmósferas, enrarecido,

⁶³ Acrílico sobre lienzo, 174x400 cm., 1978. Colección Alberto Corral, Madrid.

sobresaturado, nos encontramos en la casi imposibilidad de poder contar lo que hemos visto allá abajo: : "*frases entrecortadas, branquias que rastrean el jadeo incesante*" (Alcolea, 1980, p.52).

Finalmente, tan sólo, "*pintura haciéndose al [sic] muerto*"⁶⁴. Para Alcolea "*'aprender a nadar', es conjugar los puntos relevantes de nuestro cuerpo con los puntos singulares de la idea objetiva, para formar un campo problemático*" (Alcolea, 1980, p.43)⁶⁵. Desplazamiento horizontal que implica no mirar hacia arriba buscando la *Idea* platónica, ni hacia abajo buscando las acciones sociales, psicoanalíticas, etc... "*Por un lado, arriba o abajo, Análisis o crítica o la razón. Por otro, desenchufado, aposicional (no tético), lo analizado, punto trágico, lucidez flotante*" (Alcolea, 1980, p.43). Jünger, en sus diarios de vejez, anotó que, en la antigüedad, los marinos no querían aprender a nadar, añadiendo a modo de enigmática explicación como "*debieron tener sus razones para ello*".



Carlos Alcolea asomándose al mar en Finisterre.

⁶⁴ Con esta ¿errata? Finaliza su *Aprender a nadar* (p.52).

⁶⁵ La idea es claramente deleuziana y, en su contexto, se puede interpretar como que las ideas representan un aprendizaje infinito -y nada tienen que ver con el saber- que consiste en poner en relación algunos de sus puntos con alguna otra figura exterior: "*En verdad, la Idea no es un elemento del saber, sino un 'aprender' infinito, que difiere por naturaleza del saber. Pues el aprender evoluciona por completo en la comprensión de los problemas en tanto tales, en la captación y la condensación de las singularidades, en la composición de los cuerpos y los acontecimientos ideales. Aprender a nadar, aprender una lengua extranjera significa por igual componer los puntos principales de nuestro cuerpo o de la propia lengua con los de otra figura, con otro elemento que nos desmembra, pero que nos hace penetrar en un mundo de problemas hasta entonces desconocidos, inauditos*", (Deleuze, 1988, p.313).



"¿Cuál podría ser el porvenir de la pintura? Ninguno. Ninguno como no sea -quiero decir, siga siendo- su extinción, su rebasamiento. La pintura carece de porvenir, y no podría ser de otra forma."

-José Luis Brea-

"Si la pintura ha muerto tú y yo necrófilos, titi."

-Carlos Alcolea-

Proclamada muerte definitiva de la pintura (lo dijo el propio Joseph Kosuth con ironía, *"Necrophilia, mon amour"*) enfrentada, con la valiente resignación que da el convencimiento, a toda una generación: *"en verdad, tengo un poco la sensación de que cuando nosotros nacimos a la pintura estaba muerta. Tuvimos que decidir si queríamos a esa madre muerta. La necrofilia, y no la política ni la razón es lo que ha mantenido la pintura"* (Alcolea & Rivas, 1980, p.16)⁶⁶. El objetivo concreto fue mantenerla *como viva*: mesmerizada⁶⁷. Ponerse a pintar de nuevo y *"hacer pinturas que nunca se hubieran hecho a partir de nuestro propio enloquecimiento sobre la muerta"* (Alcolea & Rivas, *ididem*). Cadáver flotando hasta desembocar en una *"década multicolor"* prevista por Juan Antonio Aguirre, y que acabaría teniendo otro paladar.

Muerte de la pintura y pintura de la muerte, de quien tenía la certeza de que, *"como todo, la pintura mata"*⁶⁸. Ahogado en un exceso de líquidos -pintura o *gin-tonic*- Alcolea presupone que *"una de las cualidades de los buenos pintores es que saben*

⁶⁶ Carlos Alcolea en Francisco Rivas, *loc.cit.*, p.16.

⁶⁷ El alcance metafórico de las estrategias de suspensión enunciativa en la práctica de la pintura como mesmerización ha ya sido felizmente utilizado: *"ignoro si es atinado 'guiarse por lo desconocido', pero no lo será, sin duda, menos que dejarse mesmerizar por la especificidad de la pintura, otra más de las verdades ascéticas que hicieron furor a fines de la década pasada, sumiendo en un estado de catatonía teórica al ala radical de la abstracción. El desenlace fue en este caso más afortunado que en el del Sr.Valdemar: la pintura siguió respirando sin el arbitrio de pases magnéticos"*, Ángel Gonzalez García, "Así se pinta la historia (en Madrid)", s/p.

Véase también Agustín Valle, "Puede que Marcel Duchamp mesmerizara la pintura o qué hacer si no con el cadáver del Sr.Valdemar cuando despierte", *Revista de Occidente*, 1990, pp.59-71.

⁶⁸ Este célebre aforismo firmado por Alcolea abre el catálogo de su individual en la Galería Gamarra y Garrigues, Madrid, Nov.-Dic., 1991, p.1, siendo repetido en numerosos acercamientos a su trabajo.

morir bien" (Alcolea & Guerrero, 1984, p.10). Ya el mismo Vasari, en *"Le Vite..."*, nos advierte que la pintura, pasada cierta edad, no es arte para ancianos.

Y para terminar, propongamos un posible último Alcolea: el Alcolea último, anegado de melancolía -*"es triste la muerte porque no supone nada"* (Alcolea, 1993, p.26)-, hace buena la afirmación de Buci-Gluksmann de que ya desde la *"crisis"* manierista del Renacimiento, y en el interior mismo del modelo representativo, el concepto de forma inicia una transformación decisiva. En lugar de elaborarse en un saber que busca la composición y perfección de lo Bello concebido como armonía del todo y sus partes (cf. Alberti), la forma nace de una relación con el mundo que se da en un afecto -*affect*-, la melancolía⁶⁹. Así no es raro que ésta pasara a ser *"el tema más específico de la época"*⁷⁰.

*"Como pintor soy huérfano y a causa de mi esterilidad no tendré descendencia.
Al principio creí que me habían recogido unos gitanos. Después me dijeron que mis
padres me habían abandonado. Más tarde supe que nunca tuve padres, ni fui
abandonado ni recogido.
La mía es una vida tonta.*

Creo que esto se lo debo a la Pintura" (Alcolea, 1993, p.31).

Aceptemos el tono de sutil ironía final de Alcolea en su balance que evidencia esa otra cara del dandismo cálido -*"un sol poniente, como el astro que declina: soberbio, sin calor y lleno de melancolía"* (Baudelaire, 1995, p.116) - que supo mantener en todo momento. Distanciándose un poco de ese *sol negro*, justo antes de retirarse, Alcolea se barroquiza, se evita introducciones -como el último Shakespeare, el de *"La Tempestad"*-: *"sólo la muerte nos compete"* (Alcolea, 1993, p.41). Y se prepara para encaminarse hacia el fin de la historia con una flor en la solapa: esa única vestimenta apropiada para el desenvolvimiento de un tiempo, como gustaba de

⁶⁹ Véase Christine Buci-Gluksmann, loc.cit., pp.240-41.

⁷⁰ Para un análisis del carácter melancólico asociado a la psicología manierista véase el ya citado Dubois (1980), en especial el apartado *"La melancolía"*, pp.214-17. Así como también Hauser (1982), en especial el capítulo *"El tipo narcisista"*, tomo I, pp.272-95. Por supuesto, la obra clásica de referencia sobre el tema es la de Klibansky, Panofsky & Saxl (1991), a la que podríamos añadir también el célebre *Nacidos bajo el signo de Saturno*, de Rudolf y Margot Wittkower.

imaginar, crepuscularmente, Cioran. Pero no sin antes dejar un último juego de palabras, siempre un desafío:

"DIA-RIO

Enfermo

Carlos" ⁷¹



Carlos Alcolea en San Antonio de Areco, Argentina, 1976.

⁷¹ Última anotación de Alcolea antes de su muerte, hecho en un cuaderno a estrenar y recogido, a modo de licencia por los editores, como colofón, en Alcolea (1993), p.49.



Finisterre (1988-89). Acrílico/lienzo. 200 x 300 cm.

Un ejercicio práctico, desde la literatura, para su aplicación didáctica

Para terminar, y a modo de ejemplo de las aplicaciones específicas que pueden encontrarse para todos estos materiales, quisiera incluir un ejercicio donde tanto los materiales originales del artista como el desglose de sus implicaciones, se transforman en una suerte de relato de género negro o policiaco, con marcado sesgo literario (la referencia fundamental se encuentra en Gaston Leroux: *Le Mystère de la Chambre Jaune*, 1907), cuyo fin es estimular el acercamiento individual a la obra y el pensamiento de este artista por parte de los lectores. Se propone como un ejercicio didáctico de nivel universitario donde el docente proponga a sus alumnos, tras la explicación de las claves hermenéuticas desarrolladas en el apartado anterior, la interpretación de estas páginas escritas a modo de relato policiaco bajo las coordenadas que aquellas proponen. En nuestra propuesta hemos intentado mantener no obstante el tono genérico de los textos del propio Carlos Alcolea, con frecuencia un tanto enigmático y arcano, con el fin de aumentar la cercanía entre su pensamiento estético y esta propuesta de aproximación “desde dentro” que el texto sugiere.



"Como todo, la pintura mata."
-Carlos Alcolea-

0.- Cinco preguntas a modo de índice: ¿Qué razones nos impulsan a seguir buscando a un asesino capaz de desaparecer de habitaciones herméticamente cerradas o de disolverse entre nuestras manos y ante nuestros propios ojos? ¿Con qué hipótesis

damos explicación a que su cuerpo, abatido a tiros, resulte muerto de una cuchillada y luego deje de ser el del asesino? ¿Cómo podemos estar seguros, ante un ser de tales capacidades, de dónde y cuándo va a aparecer? ¿Sería suficiente para su aprehensión ver su rostro? Y si lo consiguiéramos, ¿no parece más que probable que semejantes argucias sólo hayan podido llevarse a cabo a través del lenguaje (de su hábil uso retórico) y que, por tanto, y en el mejor de los casos, el rostro del asesino coincida con el del policía?

1.- "El misterio del Cuarto Amarillo": A un coleccionista de estudios de calidad cabría regalarle aquel que Carlos Alcolea utilizó largo tiempo hasta llegar a compartir *"una habitación para la pintura"* con su amigo Javier Utray. Por otro lado, el que a causa de una indiscreción nos enteremos que el salón de casa, *"sin protección especial de muebles y objetos"*, pueda llegar a ser lugar adecuado para realizar tareas tan especializadas, nos pone sobre la pista de cómo de pintar *en* el salón se llegó a pintar *desde* el salón; paso en absoluto baladí y que explicaría ciertas cosas.

Porque sostener en el centro de la cámara una delgada película de pintura en posición vertical, sin que se derrame una sola gota de rojo en la alfombra, exige de una extraña precisión en la que los gestos se sustituyen por su fingimiento evitando, así, cualquier exceso. Con seguridad habrá quién piense que para clausurar este ejercicio con éxito sería más fácil congelar la lámina de líquido, pero no es este el caso de acrobacias de la técnica -virtuosismo-: la pintura mantiene la temperatura adecuada, la justa para permanecer fluida, ni más ni menos. Suspendida, no criogenizada.

Y es por ello que, con Klossowski, nos preguntamos: *"¿Qué sería entonces de un cuadro que representara nuestro castigo a la vez que nuestro crimen? ¿No tendría al menos la virtud de retenernos en nuestra habitación?"*

El *Studiolo* de Francisco I de Médici (Florencia, Palazzo Vecchio) diseñado por Vasari y su escuela, o los del Duque Federico de Montefeltre en el palacio ducal de Urbino y Gubbio, enteramente contruidos de *tompre-l'oeil*... son éstos, minúsculos cofres con la decoración invertida, no más que espacios raptados -sin espacio

propriadamente dicho, como alguien ha observado agudamente- a un exterior que niegan en su hermético pliegue interno sin correspondencias. Mónadas iluminadas por su propia luz interior (sus trampantojos desarrollan ventanas y perspectivas ilusorias abiertas a dilatados paisajes), que exigen ya un observador íntimo y partícipe pleno de tan artificiosa y completa enajenación; en las que todo punto de fuga se proyecta hacia el ojo del Príncipe sin abatimiento y donde la perspectiva (privilegio del punto de vista: la opinión) culmina su misión de sujetar el plano del infinito dándole apoyo, un vértice.

Y cuesta imaginar lo que sería de aquellos solitarios moradores mientras ocupaban estos poderosos ambientes capaces de, secretamente, ordenar el mundo.

2.- "El cadáver increíble": Algunos cuerpos en permanente contacto con el agua, a pesar de su tendencia a la flotación, acaban desapareciendo de la superficie al saturarse sus tejidos, los espacios intersticiales. La piel sobrehidratada pesa más que el agua, de ello dan fe innumerables informes criminológicos pero, en cambio, del comportamiento de la pintura en estos casos apenas sabemos gran cosa.

Alcolea imaginó una pintura ceñida a las superficies -flotando- que hiciera de ello su método de natación ("*aprender a poner el cuerpo en contacto con el agua sin riesgo de oxidación*"). Sin aprender a nadar o bucear (sin lectura ni interpretación, sin fondo oscuro de sentido) irá ese Cuerpo-Cuadro que él identifica también "*sin exterior porque su superficie no soporta interioridades*". A la deriva.

Caso interesante aquel del cadáver que desaparece junto al *escenario* del crimen esfumándose, por tanto, toda posibilidad de *interpretación*: "*Sus cuadros no constituyen el lugar de una historia; no representan*" dirá Ángel González. O el del elegante ladrón de cuerpos, capaz de sustraerlos junto al espacio que desocupan borrando, de este modo, no sólo las huellas sino su posibilidad -estética de la desaparición-. Todo lo cual acabará fulminando, y no podía ser de otra manera, al mismo detective. Ya no hay relato.

Carlos Alcolea (C.A.) como Cuerpo Ausente (C.A.) en el "*Cuarto Amarillo*" (C.A.). Con el cuerpo en el cuarto ("*CUE-CUA*").

3.- "*Esta noche espero al asesino*":

"En vuestros dibujos, los objetos revelan la trama de un complot..."

-Peter Greenaway-

¿Cómo se puede predecir un asesinato si no forma parte de una secuencia de acciones? ¿Cómo conseguir un eje de perspectiva tan próximo al del homicida que nos permita *desde dentro* ver lo que él ve, saber lo que él sabe; sustituirle casi: matar a su víctima? Una anamorfosis radical de este tipo, en la que las figuras no aparecerían más que de lado, vistas desde el margen, casi del revés -como imaginaba Sarduy-, sólo es posible con un conocimiento íntimo del asesino -"*Yo hubiera podido ser ese hombre, he compartido su amor*" (E.Jabès)- conseguido en un estudio detallado, minucioso, infinito de sus gestos pero condicionado por nuestro anonimato: *Suite Vénitienne* en la que seguimos a alguien con la intención de no encontrár(nos)lo. Vivir su vida con un ligero pliegue de diferencias, con una distancia mínima; saberse otro... u olvidarlo.

Entonces, ¿puede una pintura cualquiera *contener* un crimen sin, ya lo hemos dicho, representarlo?, o más cerca de Alcolea, ¿puede la pintura cometer un asesinato sin presenciarlo? Nuestro protagonista dejó los testigos antes de despedirse: esos rostros-pintura que Ignacio Gómez de Liaño entendió perfectamente ("*Los rostros eran escenarios. Los escenarios son ahora rostros*") acompañan al chivato para que podamos reconstruir la historia.

4.- Autorretrato faz-ineroso: En la "*Madonna dal collo lungo*" (c.1535) del Parmigianino (Florencia, Uffizi), la imprimación de la tabla recorta ya las siluetas de la escena, correspondiendo a cada figura y a cada elemento, un apresto diferente. Una *Idea*, pues, preside la tabla desde su misma génesis, formando parte de ella antes incluso que otro *disegno* imponga la más leve línea. Latiendo desde el interior -lugar *privatissime* sustraído a la mirada y que, sin embargo, la posibilita-, el preciosismo del Parmigianino alegoriza una peculiar relación sodomita entre el color y el dibujo que no dejaría de divertir a Alcolea: "*Schreber also escribe*" (1975) es por encima de todo, no se olvide, una cuestión de orificios.

"El dibujo es el laberinto del color. El color, el hilo de Ariadna del dibujo" comenta Utray sobre Alcolea; como en el "*Matisse de día, Matisse de noche*" (1977), donde el azogue del dibujo -banda de Moebius- no deja que nada se halle o refleje. Todo encuentro queda frustrado en la superficie de esa piscina siempre ondulante, por cuyo ras también se perseguirá a las cosas para, en esta ocasión, no perderlas.

Pero al igual que la silueta del amado no consuela de su pérdida a la mítica doncella de Corinto (Plinio, *H.N.*35,151), el rostro del asesino (su retrato-robot) no puede sustituir su presencia: "*Yo lo dejaré irse después de haber visto su cara*", nos previene el sagaz reportero-detective, anticipando la actitud del propio Alcolea quien en su última anotación ("*DÍA-RIO Enfermo*") duda si dejar que la muerte pase (¿de largo o hasta el fondo?).

y 5.- "*Rouletabille conoce las dos mitades del asesino*":

"Soy no más palabra. Ah, necesito un cuerpo"

-Edmond Jabès-

conocer. (Del lat. *cognoscere*) tr. Averiguar por el ejercicio de las cualidades intelectuales, la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas. *No se conocerán las claves de semejante misterio.*// **2.** Entender, advertir, saber, echar de ver. *Se conocen hechos que parecen no haber existido.*// **3.** Percibir el objeto como distinto de lo que no es él. *El proceso continúa aunque sin conocerse el cuerpo del delito.*// **4.** Tener trato y comunicación con alguno. Ú.t.c. prnl. *Abogado Saintclair, ¿conocía usted con anterioridad a alguno de los otros testigos?*// **5.** Presumir o conjeturar lo que puede suceder. *Se conoce que los móviles del caso permanecerán oscuros.*// **6.** Entender en un asunto con facultad legítima para ello. *No hay juez que conozca del tema.*// **7.** Reconocer, confesar. *Roger Ackroyd se conoció culpable ante el escepticismo del público.*// **8.** fig.p.us. Tener relaciones sexuales con el hombre y la mujer. *¿Conoció la víctima al criminal tras el crimen? ("Pintura haciéndose al muerto" [sic], C.Alcolea).*// **9.** prnl. Juzgar justamente de sí propio. *Pero yo me conozco y se que por amor soy capaz de cualquier cosa.*// **no conocer a nadie sino para servirle.** fr.fam. de cortesía,

que suele usarse al referirse a una persona desconocida. (*...el autor es pero no fue su obra*).

...la muchedumbre impacientada por la demora empezaba a revolverse: "*¡El nombre, el nombre! -murmuraban...*" por encima de los intentos de orden del ujier; "*¡Pero hable, hombre, hable! Díganos el nombre del asesino...* -dijo el presidente." Y sin prisa, lenta, lentamente y con un ceremonioso ademán, Joseph Rouletabille lo acusó señalándole con el lápiz⁷².

⁷² Otras versiones complementan el suceso (Cf. la crónica de Gaston Leroux, *Le Mystère de la Chambre Jaune*, París, 1907) indicando que el asesino no llega a ser detenido al huir prevenido, por el propio Rouletabille, momentos antes de que éste le acuse públicamente.

Conclusiones

Tras el presente trabajo, donde aparecen establecidos y sistematizados los materiales que nos permiten el análisis de los estratos de sentido acumulados en la obra y en los textos de Carlos Alcolea, queda demostrado también que una hermenéutica de su poética es viable, a pesar de la inicial oscuridad. Gracias a nuestro estudio el lector se encontrará por vez primera frente a los significados de su poética a modo de capas superpuestas y traslúcidas (como si de un palimpsesto se tratara), plagadas de referencias cruzadas entre las pinturas y los dibujos en relación con sus ideas, expresadas en vida a través de entrevistas, artículos, guiones, conversaciones, conferencias, etcétera, pero también con su posicionamiento vital y sus ostentosos gestos biográficos (filias y fobias, elecciones personales, gustos, manías, pasiones...).

El interés en desentrañar lo que se dice desde “el fondo” de esta obra y este pensamiento estético tan particulares tendrá como aplicación última el facilitar a los espectadores, lectores, docentes, pedagogos y sus alumnos, a los interesados en general, el acercamiento y comprensión, con mayor profundidad hasta la posible hoy, al proceso creativo de uno de los nombres fundamentales del arte español contemporáneo. Más allá, las aplicaciones pedagógicas y didácticas de este Trabajo de Investigación en las enseñanzas relacionadas con la creatividad son claras, una vez que se entiende toda hermenéutica como antesala a la explicación y la divulgación de los contenidos que ella toma como objetivo de estudio. El mundo de la docencia universitaria nos parece, en este caso, el campo de aplicación idóneo para el perfil que ha adquirido nuestra investigación, también, obviamente, por lo especializado del tema de estudio.

En este sentido hay que señalar las aplicaciones didácticas y pedagógicas previstas implícitamente en todo este proyecto investigador. Y es que la hermenéutica funciona como una serie de operaciones donde los materiales se desbrozan, organizan y preparan para, de este modo, acceder a una explicación verosímil o simplemente útil -su comprensión, su “lectura”-, como antesala en última instancia a su divulgación. Es en el ámbito universitario donde, insistimos, a nuestro parecer la exigencia intelectual del programa teórico del pintor encuentra una aplicación más ajustada al nivel de formación

y madurez intelectual que parece requerir con tanta energía. Y es que las claves de “lectura” en que se concentra la última parte de este trabajo, se prestan tanto a la libre interpretación del lector o del espectador -libertad que es algo propio de todo texto o imagen artística-, como a una progresiva profundización de sus relaciones internas, así como referencias cruzadas con otros escritos e imaginarios estéticos, autores y obras compartidos en el ámbito de lo común por determinadas colectividades. Por su propia naturaleza, ya hemos señalado que excluyente y un tanto elitista, la poética de Carlos Alcolea presupone en principio siempre una participación con determinado nivel de destreza y formación. Ello no significa que otros públicos no especializados, o no introducidos en sus particulares códigos estéticos, vayan a quedar excluidos del disfrute de sus obras, pero sin duda que la intencionalidad del pintor que nos ha ocupado en estas páginas se mostraba especialmente interesado en interlocuciones elaboradas, donde las citas, la cualificación y la intertextualidad jugaban papeles determinantes en el establecimiento de la comunicación profunda de los significados.

Sin embargo, y a pesar de todas estas dificultades iniciales, una lectura plausible de las capas de sentido que se acumulan en la producción de Alcolea es, pues, viable, como hemos intentado demostrar en estas páginas, aun a pesar de esa innegable dificultad que ofrece el corpus teórico de su poética del que ha sido necesario partir para conseguirla; algo que su obra plástica, por otro lado, no viene a aliviar en modo alguno, sino que, muy al contrario, en numerosas ocasiones es la responsable de agudizar esa frecuente sensación arcana e inaccesible de los significados ocultos, casi diríamos que cifrados, que allí cristalizan en forma de imagen.

Como se ha podido comprobar, el presente Trabajo de Investigación ha partido por un lado de los textos públicos y privados del artista, así como de sus imágenes de referencia (propias principalmente, pero también de terceros), junto a su fortuna crítica y algunos de los testimonios clave de su entorno más próximo, para afrontar el acercamiento a dichos significados, de la forma más coherente, plausible y exacta posible; también, por qué negarlo, de la más creativa y fértil.

En resumen, nuestro procedimiento ha consistido en localizar los núcleos de interés recurrentes en este imaginario personal (el agua, la piscina, el método de

natación, Alicia en el País de las Maravillas, el dandismo, Duchamp, la pintura como plano de ideas, el cuerpo y los ojos, etcétera), sobre los cuales el artista insiste constantemente en escritos e imágenes, y agrupar en torno a ellos todos los materiales disponibles: desde las palabras mediante las cuales se expresaron en su momento los pensamientos del pintor, las imágenes en que cristalizaron y las lecturas que todos ellos recibieron por parte de su contexto. El resultado compone una suerte de metaforología donde en torno a estos puntos nodales se condensan ideas de naturaleza estética y cristaliza la particular cosmovisión plástica e intelectual de Carlos Alcolea.

Se ha tratado aquí, pues, de una auténtica hermeneusis que se completa con un estudio de campo a partir de entrevistas y conversaciones en directo con las personas y los personajes más cercanos al artista. Desde el espacio privado y familiar, sus amigos íntimos y su pareja durante más de treinta años, hasta los profesionales del medio que trabajaron con él codo a codo (colegas de profesión, galeristas, críticos y comisarios, directores de museo, periodistas o editores). No quisiera dejar de mencionar justo ahora que esta vivencia, este trato en primera persona del marco generacional al que perteneció nuestro protagonista, no sólo ha supuesto una inestimable ayuda, proporcionando a la investigación valiosas claves para la comprensión de aspectos opacos o a falta de desarrollado en algún momento de su desarrollo (y que de otro modo se habrían perdido con el tiempo y el olvido), sino que en lo que respecta al nivel vivencial personal ha resultado especialmente gratificante y una oportunidad única para tener acceso a toda una parte de la historia reciente del arte español que de esta manera - pues de ninguna otra podría haberlo logrado- se ha hecho cercana y vívida.



La peculiar posición de Carlos Alcolea en el arte del tiempo que le tocó vivir, incluso del que ha acontecido tras su desaparición hace ahora tres lustros, ha ido concediendo a su figura una importancia creciente. Por eso nos parecía tan necesario alcanzar una visión en mayor profundidad de lo que su obra significa de la manejada hasta ahora, a nuestro criterio insuficiente y que adolecía de importantes lagunas teóricas. Entendemos que gracias a nuestra aproximación es posible no sólo acercarse con mayor

riqueza a la obra del artista, sino que junto a ello se vuelve más comprensible y cercano la conflictiva época estética que le tocó vivir. A Alcolea y su aguda consciencia de lo que la pintura podía todavía representar en un contexto post-vanguardista le estaba reservado el papel de gozne entre las posiciones conceptuales y la pervivencia y reivindicación de las cualidades materiales de esa vieja disciplina que él amó con pasión y que gustaba de llamar con frecuencia “Madama Pittura”, siempre con mayúsculas. José Luis Brea mismo, quien podría ejemplificar entre todas la posición crítica más argumentada sobre el conflictivo estatus disciplinar de esa misma pintura en un tiempo post-aurático, salvaba de algún modo a nuestro artista en su autoconsciencia de ese fracaso generalizado que su generación sufrió en carnes propias, cuando le señalaba específicamente a él como opción aislada de la tensión vivida durante los años ochenta entre la periferia de las experiencias conceptuales y las aventuras pictóricas de la figuración posgordillista (aunque ya hemos señalado en estas páginas nuestra rotunda negación a semejante adscripción, convertida en tópico durante mucho tiempo), comprometida con la exploración del campo pictórico como resultado de un automatismo productivo del inconsciente. Esta polaridad se tornaría incluso más compleja a menudo al abrirse hacia el campo abstracto que el crítico califica de pospleynetiano (en alusión al crítico Marcelin Pleynet, de tanta repercusión por aquellos años, sobre todo en el entorno de Juan Manuel Bonet o Juan Antonio Aguirre, quienes lo leyeron y difundieron con pasión). Pues bien, en medio de este mapa de tensiones que convirtieron a la pintura del tiempo de Alcolea en un naufragio generalizado, según su opinión, Brea recordará “el espléndido hundimiento en la solitaria lucidez de la dificultad de su mantenimiento” que ejemplarmente encarnó Carlos Alcolea.

Cabría al final de nuestro estudio preguntarse por la vigencia, incluso el potencial para el arte del futuro de esta acuidad, esa agudeza demostrada por nuestro protagonista, quien mantuvo con su reserva y distancia una suerte de seguro de pervivencia para la misma pintura. Al hacer como si no pintara Alcolea anticipó muchas de las características de la “pintura sin gesto” y de la “pintura sin pintura” que tanto éxito alcanzan hoy entre las nuevas generaciones de pintores. Muchas veces se ha recordado que jamás se le vio manchado o salpicado por una gota de pintura; incluso de que careció de un verdadero estudio, trabajando en el salón de su casa, superponiendo y plegando limpiamente allí sus capas de color en cada cuadro, cuando no pedía prestado otro espacio, a Javier Utray a menudo, por ejemplo, en el momento en que el suyo se le quedaba pequeño para sus

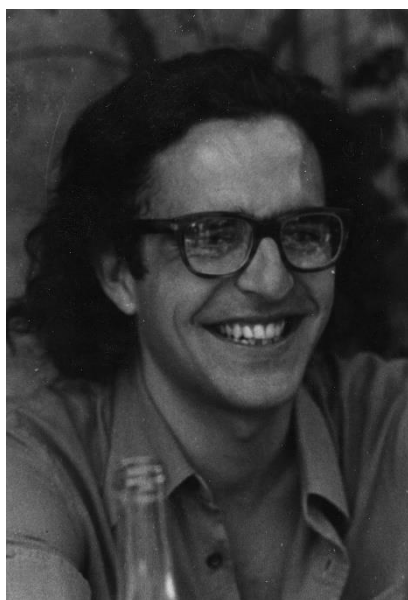
obras de mayor envergadura. Y así, al hacer como si no pintara, decíamos, Alcolea encontró la fórmula de hacer pasar desapercibida esa práctica cuestionada en profundidad, incluso podríamos decir que acosada. Para lograrlo, su estrategia fue antes la de disimular lo que se es (pintor), que simular lo que no se es (un artista visual o un mero generador de imágenes o un artista en el sentido tópico y convencional de la palabra); y así practicó una suerte de ejercicio clínico, en apariencia impecable, aséptico y desdramatizado, que sólo se revela con toda su intensidad tras un estudio paciente, tras una verdadera aproximación.

El marcado perfil antiexpresionista de su pintura, que entraría en conflicto con las opciones transvanguardistas imperantes en los ochenta, por lo demás su momento de mayor fortuna crítica y reconocimiento, se constata en sus escrúpulos de limpieza y transparencia, pero también, como señala Ángel González García, en “sus locas fantasías de humedad”. A la pintura le otorga unas cualidades específicas que la hacen idónea para su supervivencia, no obstante el hostigamiento a que se ve sometida: es flexible y resistente, es impermeable y portátil, en sus sentidos literales, obviamente, pero también metafóricos, y es sobre todo mental y sensitiva al mismo tiempo. Como defendiera también su colega y amigo Guillermo Pérez Villalta desde su propia posición particular, a la pintura le pudiera estar destinado, paradójicamente, el definitivo cumplimiento antiretiniano que Duchamp reclamó, y con él su larga, larguísima estela de herederos, para el arte moderno.

Semejante naturaleza cercana al camuflaje, adecuada a la resistencia en tiempos de guerra/conflicto, de guerrilla, cristalizará en su caso en una constelación de imágenes obsesivas: en algunos casos las presentamos aisladas, por la fuerza e importancia, por el papel decisivo que juegan en la poética del artista, pero por lo general nuestro estudio las identifica en núcleos temáticos. Muchos de ellos engloban varias de esas imágenes recurrentes al mismo tiempo, mientras que otros se prestan más a marcos referenciales donde cabe acoger no tanto figuras como operaciones textuales de carácter metafórico que el artista asocia a la práctica de la pintura: plegar, planchar, extender, humedecer, impermeabilizar... O mirar, pintar, escribir... En cualquier caso, la preeminencia del agua y de los ojos en este alambicado mundo simbólico será determinante. El artista se declara un cuerpo hidratado y “sujeto” a la pintura, que no es si no pinta, aunque

entenderá que todas las operaciones mecánicas, físicas o manuales asociadas a su práctica son ante todo de carácter intelectual (“cosa mental”) y dependientes de un ojo omnisciente y ultrasensible que todo lo mira y todo lo calcula, en especial los equilibrios de color y el zigzagueo de la línea, deslizante, azogada, cuyo máximo exponente se encontrará, para él, en el imposible hundimiento dentro de la profundidad del cuadro, que provoca la Banda de Moebius (figura ésta que aparecerá íntimamente asociada en su ideario a la Botella de Klein).

Pero, para terminar, entre esta omnipresencia del agua en el “sistema Alcolea”, que como bien señala una vez más Ángel González García, más que una metáfora de la propia pintura le parecía al artista el “medio” donde, de un modo no muy distinto al de algunos microorganismos, como las levaduras, arraigaba y prosperaba, su verdadero “caldo de cultivo”, y el otro factor determinante de su estilo, el azogue del dibujo, que sostiene y detiene las superficies de color justo en la superficie del plano del cuadro, queríamos dejar la última imagen fija [sic] de su pintura. O, por decirlo con sus propias palabras, una vez más: “pintura haciéndose el muerto”.



Carlos Alcolea

Aportaciones

La aportación fundamental de nuestra Tesis habrá sido, pues, proporcionar a la comunidad científica, a futuros investigadores, a los docentes y su alumnado, y más en general a todos aquellos interesados en el trabajo plástico y en el pensamiento estético de Carlos Alcolea, una lectura didáctica y asequible de la compleja y hermética poética desarrollada por el artista. Así, nuestras claves interpretativas podrán ser utilizadas en futuras investigaciones como punto de partida para la hermenéutica de sus imágenes y teorías estéticas.

Junto a ello, la otra gran aportación que proporcionan estas páginas, de mayor objetividad, habrá sido sacar a la luz el legado inédito del pintor Carlos Alcolea. Se trata de un aporte esencial para el conocimiento completo de este artista, que consta de un conjunto de textos, rigurosamente inéditos, que tras esta investigación se podrán consultar públicamente por parte de futuros investigadores, docentes o aficionados.

En su formato original constaban de una serie de carpetas, muy desordenadas, que su albacea testamentario, el Sr. Don Baldomero Concejo Escobar, recogió y custodió tras la muerte del pintor y hasta su fallecimiento (el 19 de julio de 2010). La totalidad de las páginas, prácticamente todas sueltas, sólo en contadas ocasiones agrupadas con una lógica interna, o grapadas, sumaba 214 hojas, entre manuscritos (la inmensa mayoría) y algunos pocos textos mecanografiados. La dificultad de su acceso y los inconvenientes de su manejo (agravados en la actualidad tras la muerte del Sr. Concejo) se solucionan con el aporte de este apartado documental de nuestra Tesis.

Asimismo, hemos establecido de manera lo más completa posible las fuentes y la fortuna crítica referidas a la obra del artista. De este modo, tras un arduo trabajo en centros de documentación, archivos, bibliotecas (entre ellas a destacar la del propio artista), y distintas hemerotecas, queda establecida esta bibliografía donde se recogen exhaustivamente todas las entradas referidas al artista.

Junto a todo ello, hemos localizado, estudiado y contrastado entre todos estos materiales los núcleos (iconográficos, simbólicos, temáticos, argumentales, etcétera) recurrentes que al cabo conforman la constelación de intereses de lo que podemos considerar su teoría estética particular. Para ello, hemos trabajado mediante el cruce de datos e hipótesis de lectura, completado nuestra investigación con la perspectiva que ofrecen sobre ellos el entorno del artista: desde su pareja (fallecida en el curso de esta investigación), sus amigos más íntimos, otros artistas amigos, galeristas, críticos, etcétera, quienes le trataron en vida y conservan como un legado vivo parte de esa particular visión que Carlos Alcolea mantuvo siempre sobre las cuestiones estéticas.

Por último, hemos establecido un decálogo razonado y explicado, de naturaleza divulgativa, de los puntos centrales de esta poética, que supondrá una suerte de guía o de mapa desde el cual trazar itinerarios internos a la hora de abordar las ideas sobre arte o las propias obras del artista en el futuro.

Estas claves hermenéuticas culminan un esfuerzo de acercamiento por parte de la comunidad científica que ha ido completándose en los últimos años (en especial desde la retrospectiva que se le dedicó al artista en 1998 por parte del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, como hemos pormenorizado en los apartados de Antecedentes y Justificación de la investigación), y que en lo que refiere a la clarificación de su poética en nuestra opinión culmina en estas páginas que ahora concluyen.

Prospectiva: vías de avance de la investigación

A lo largo de nuestra investigación nos hemos encontrado con otros conjuntos de materiales, indudablemente menores, pero cuyo análisis no carecería de interés. Nuestra Tesis despejaría algunos caminos incluso en la correcta interpretación de estos conjuntos, de pequeño tamaño, por lo general, y altamente fragmentarios, casi atomizados, que todavía no han sido abordados por parte de la comunidad científica en relación a Carlos Alcolea:

- La correspondencia privada del artista. Hasta donde se nos ha dado a conocer, se trata de un pequeño número de cartas y postales, a cuyo contenido no hemos podido acceder más que en contadas ocasiones. Por lo demás, como es de suponer en estos casos, sería necesaria una labor de localización de los interlocutores y de la mitad simétrica de esta correspondencia localizada y conservada por los herederos del albacea testamentario del artista.

- Las notas domésticas. En concreto su legatario conservó con verdadero cuidado las de carácter amoroso, dedicadas a él mismo, por temporadas casi diariamente. Forman un corpus no muy extenso de anotaciones, avisos, requiebros y comentarios de índole privado, de naturaleza especialmente delicada, conformando casi un apartado específico de carácter literario que quizá en algún momento algún investigador sensible debería desbrozar y estudiar.

Como se puede comprobar en el apartado documental dedicado a los inéditos, en algunas ocasiones nuestro trabajo ha entrado en contacto con ellas, pues las relaciones afectivas y las intelectuales fueron siempre para nuestro protagonista dos terrenos difíciles de discernir. Esperamos haber tratado con tacto suficiente estos materiales en nuestro manejo.

- Por último, quizá cabría también proponer el estudio de la biblioteca del artista, espacio esclarecedor con mucha frecuencia de la cosmovisión que los creadores se forman de su presente, de la Historia o de las cuestiones que les afectan a nivel estético, social, político... Como hemos comentado en nuestro acercamiento biográfico que prologa las claves interpretativa de sus escritos, la biblioteca de Carlos Alcolea fue un referente, casi mítico, para toda una generación de artistas españoles que encontraron allí, fruto de su pasión bibliográfica, y de sus continuos viajes al extranjero en un momento de nuestra historia en que los artistas no cruzaban tan a menudo nuestras fronteras, ediciones sobre artistas y movimientos apenas tratados aquí, o monografías completas que o eran traducidas al español.

En nuestra investigación tuvimos ocasión durante años de poder acceder a este maravilloso conjunto, entre cuyas páginas se encuentran una profusión de subrayados y numerosas anotaciones al margen que dan valiosas pistas de lo que llamaba la atención al artista en sus lecturas, cuando no nos ofrecen comentarios de dudable interés acerca de reflexiones al hilo del texto seguido.

Como en el caso anterior, cabe esperar que en un futuro algún especialista pueda acceder de nuevo a esta biblioteca, antes que se disperse, y sacar algunas conclusiones sobre esta infatigable actividad lectora de Carlos Alcolea.



Piscina III, julio (1970). Acrílico/lienzo. 126 x 170 cm.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, J. A. (1969). *Arte último. La "Nueva Generación" en la escena española*. Madrid: Editorial Julio Cerezo Estévez.
- Aguirre, J. A. (1971, 1). *Carlos Alcolea. Pinturas y dibujos*. Madrid: Galería Amadís.
- Aguirre, J. A. (1971, 2). *Carlos Alcolea*. Pamplona: Sala Doncel, Delegación Provincial de la Juventud.
- Aguirre, J. A. (1971, 3). Carlos Alcolea. *Artes*, nº 114.
- Aguirre, J. A. (1980). *Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Alaminos, E. (1976). Sentido y sinsentido en el dibujo de Carlos Alcolea y Carlos Franco. En AA.VV., *Carlos Alcolea-Carlos Franco*, s/p. Madrid: Galería Ovidio.
- Alcolea, C. (1980). *Aprender a nadar*. Madrid: Libros de la Aventura.
- Alcolea, C. (1984). El agua y la pintura. *Lápiz*, nº18, pp.44-45.
- Alcolea, C. (1984, 2). Marcel Duchamp, paradigma de la vanguardia. *Buades*, nº 2, p.25
- Alcolea, C. (1987). Dar la vuelta a la manzana. *El Paseante*, nº5, p.178.
- Alcolea, C. (1993). *Carlos Alcolea 1991-1992*. Madrid: Testimonio, Macua & Garcia Ramos, Galería Garrigues, Baldomero Concejo (eds).
- Alcolea, C. & Logroño, M. (1979, 7 de marzo). Carlos Alcolea: Lo representado existe antes de la representación. *Diario 16*.
- Alcolea, C. & Bonet, J. M. (1980). Carlos Alcolea: derrape controlado. *La Calle*, nº 99, pp.48-49.
- Alcolea, C. & Rivas, F. (1980). Con Carlos Alcolea: porque sólo los ángeles tienen sexo. *Arteguía*, nº 53, pp.15-18.
- Alcolea, C. & Guerrero, J. (1984). Conversación. *Buades*, nº 1, s/p.
- Alcolea, C. & Morales, P. (1984). Carlos Alcolea: la posmodernidad es un berenjenal. *La Luna*, nº 4, pp.20-23.
- Amestoy, S. (1979, 17 de noviembre). La exposición 1980. *Sábado Literario*.

- Antal, F. (1978). *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: Alberto Corazón.
- Bachelard, G. (1992). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baltrusaitis, J. (1988). *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*. Madrid: Polifemo-Miragüano.
- Barthes, R. (1995): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, Ch. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Baudrillard, J. (1989). *De la Seducción*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1991). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, Jean (1994). *El otro por sí mismo* [en especial el capítulo "¿Por qué la teoría?", pp.81-87]. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (1988). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1990) *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus.
- Berger, J. (1986). *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Hermann Blume.
- Bolaños, M. (1996). *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Bonet, J. M. (1980, 16 de febrero). Schreber, en el museo. *El País*.
- Bonet, J. M. (1994). En *Los años pintados*. Zaragoza: Galería Miguel Marcos.
- Bonito, A. (1980). *The Italian Trans-avantgarde*. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Bonito, A. (1983). La Transvanguardia italiana. En VV.AA. (1983). *Italia: la Transvanguardia*, pp.6-11. Madrid: La Caixa.
- Brea, J. L. (1989). *Before and After the Enthusiam. Spanish Art 1972-1992*. La Haya: SDU Publishers.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo.

- Buci-Glucksmann, Ch. (1987). El cógito melancólico de la modernidad. *Sur Express*, nº6.
- Buci-Glucksmann, Ch. (1993). La manera o el nacimiento de la estética. En AA.VV. (1993). *Barroco y Neobarroco*, pp.23-31. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Buci-Glucksmann, Ch. (1994). Hacia una estética de las complejidades. En Francisco Jarauta (Ed.). (1994). *Otra mirada sobre la época*, pp.237-249. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Buci-Glucksmann, Ch. (1994, 2). La desaparición del rostro. En AA.VV. (1994). *Galería de retratos*, pp.19-23. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Bulnes, P. (1979). *Carlos Alcolea*. Madrid: Galería Buades.
- Bulnes, P. (1978). Sobre un comentario a propósito de los dibujos de Alcolea. *Arteguía*, nº 34.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calvino, I. (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Calvino, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Calvo Serraller, F. (1984, 18 de febrero). Carlos Alcolea, corazón solitario. *El País*.
- Carroll, L. (1992). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*. Madrid: Cátedra.
- Caturla, M. L. (1944). *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Arbor.
- Campoy, A. M. (1971, 26 de febrero). Carlos Alcolea, *ABC*
- Castro, F. (1990). La soledad del espacio literario. En Klossowski, P. (1990). *El baño de Diana*, pp.IX-XXXI. Madrid: Tecnos.
- Chavarri, R. (1971, 1 de abril). Carlos Alcolea. Hacia un nuevo realismo fantástico. *Ya*.
- Cioran, E.M. (1988). *Breviario de podredumbre* [en especial el capítulo "Rostros de la decadencia", pp.127-141]. Madrid: Taurus.
- Clair, J. (1999). *Malincolia*. Madrid: Visor.
- De Castro, J. (1971, 11 de marzo). El hombre en la pintura de Alcolea. *Informaciones*.
- De Quincey, T. (1995). *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Madrid: Alianza.

- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Gijón: Júcar.
- Dubois, C.-G. (1980). *El Manierismo* [en especial el capítulo "La imitación diferencial", pp. 32-39]. Barcelona: Península.
- Duchamp, M. (1978). *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duchamp, M. (1989). *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Eco, U. (1988). *Apostillas a El Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela.
- Garrido, L. J. (1982). *Educación comparada: Fundamentos y problemas*. Madrid: Dykinson.
- Garrido, L. J. (1996). *Fundamentos de la educación comparada* (3ª ed.). Madrid: Dykinson.
- García Viñolas, M. A. (1971, 5 de febrero). Alcolea, *Pueblo*.
- Gómez de Liaño. (1998). Hermas (a Carlos Alcolea). En AA.VV (1998). *Alcolea*, pp.5-14. Madrid: Galería La Cúpula.
- Gómez de Liaño, I. (1991). Rara avis. En AA.VV. (1991). *Carlos Alcolea*, s/p. Madrid: Galería Gamarra Garrigues.
- González de Aledo (1987). *Luis Gordillo y la figuración madrileña de los setenta*. Madrid: Universidad Complutense.
- González, Á. (1980). Así se pinta la historia (en Madrid). En AA.VV. (1980). *Madrid D.F.*, s/p. Madrid: Museo Municipal.
- González, Á. (1987, 9 de febrero). Algo de nostalgia. *Cambio 16*.
- González, Á. (1998). Vida y obra de Carlos Alcolea. 'Hacer equilibrios para caerse'. En AA.VV. (1998). *Carlos Alcolea*, pp.15-71. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- González, Á. (1991). Esta Susana furiosa. En AA.VV. (1991) *Carlos Alcolea*, p.17-19. Madrid: Galería Gamarra y Garrigues.
- Haglund, E. (1980). Delicias de Alicia. En AA.VV. (1980) *Carlos Alcolea*, pp.7-11. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.

- Hauser, A. (1982). *Origen de la literatura y el arte modernos* (3 vols.). Barcelona: Guadarrama.
- Hauser, A. (1992). *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona: Labor.
- Huici, F. (1978, 2 de febrero). Carlos Alcolea. *El País*.
- Jabès, E. (1984). *El libro de las semejanzas*. Madrid: Alfaguara.
- Jabès, E. (1991 y 1992). *El libro de las preguntas* (2 vols.). Madrid: Siruela.
- Klibansky, R., Panofsky, E. & Saxl, F. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Klossowski, P. (1990). *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos.
- Marchán, S. (1988). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid: Akal.
- Navarro, M. (1977). Imagen pública/imágenes privadas. *Ozono*, nº correspondiente al mes de mayo, s/p.
- Pelegrín, B. (1993). Del fragmento al sueño de la totalidad. En AA.VV. (1993). *Barroco y NeoBarroco*, pp.33-44. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Pinto de Almeida, B. (1993). El *readymade* como objeto manierista. En AA.VV. (1993). *Barroco y Neobarroco*, pp.125-131. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Punch, F. K. (2009). *Introduction to research methods in education*. London: Sage Publications.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Stein, G. (1992). *Autobiografía de Alice B. Toklas*. Barcelona: Lumen.
- Tanizaki, J. (1994). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Utray, J. (1974, 30 de septiembre). Los pintores de la tercera generación en Cádiz. *Gaceta del arte*.
- Utray, J. (1988). *Carlos Alcolea*. Madrid: Galería La Cúpula.
- Vattimo, G. (Et al.). (1991). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Villalba, S. (1988). La inquietud de un pintor: Carlos Alcolea. *Cyan*, nº correspondiente al mes de diciembre.
- Willard, M. (1984, 20 de febrero). Sombrero de copa. *Actual*.

Bibliografía

- AA. VV. (1980). *Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Euroa del Cinquecento*. Firenze: Electa Editrice.
- AA.VV. (1983). *Italia: La Transvanguardia*. Madrid: Obra Cultural de la Caja de Pensiones.
- AA.VV. (1985). *Achile Bonito Oliva. La critica d'arte come arte della critica*. Milano: Nuova Prearo Editore.
- AA.VV. (1990). *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Madrid: Mondadori.
- AA. VV. (1997). *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*. Firenze: Giunta Regionale Toscana & Marsilio.
- AA.VV. (2005). *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura.
- AA.VV. (2013). *On painting [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Adorno, T. W. (1992). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Agamben, G. (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona: Península.
- Agamben, G. (1993). Teoría del gesto: los medios puros. En AA.VV. (1993). *La modernidad como estética*, pp.101-107. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes.
- Alonso, Ó. (1995). Donde se da cuenta de la increíble aventura del ladrón de cuerpos y del espacio que desocupan. En AA.VV. (1995). *Entorno. Sobre el espacio y el arte*, pp.13-29. Madrid: Editorial Complutense.
- Alonso, Ó. (1997): Obras sin mirada, obras odiosas. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº9, pp.203-208.
- Alonso, Ó. (1999). El vigilante del museo: el discreto acompañante. *Lápiz*, nº154, pp.50-57.
- Alonso, Ó. (2001): El crítico se hace viejo. Conversación con Ángel González García. *Arte y Parte*, nº31, pp.99-111.

- Alonso, Ó. (2013). El arte volcado sobre sí mismo. En AA.VV. (2013). *Arte español contemporáneo. 1992-2013*, pp.268-301. Madrid: La Fábrica.
- Alonso, Ó., Escribano, M. & Pérez de Ayala, J. (2002). *La Marina*. Barcelona: Editorial Carroggio
- Alonso, Ó. (2006). *Pintura española en los museos españoles*. Madrid: Ediciones Alymar-Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Argullol, R. (1990). *El fin del mudo como obra de arte. Un relato occidental*. Barcelona: Destino.
- Augé, M. (2001). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Balzac, H. (2001) *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor.
- Balthus [seudónimo de Klossowski, B.]. (2002). *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann* [en especial el capítulo "El Renacimiento tardío", pp.167-249]. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1999). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2002). *Ensayos críticos*. Madrid: Seix Barral.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda, y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Barro, D. & Negro, Á. (2005). *Sky Shout. La pintura después de la pintura*. Santiago de Compostela: Auditorio de Galicia.
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. A Coruña: Macuf.
- Barro, D. (2013). La pintura y lo pictórico. En AA.VV. (2013). *Arte español contemporáneo. 1992-2013*, pp.370-431. Madrid: La Fábrica.
- Barro, D. (2014). *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo.
- Bataille, G. (1993). *La literatura como lujo*. Madrid: Versal.
- Battisti, E. (1990). *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Beckford, W. (1978). *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*. Madrid: Alfaguara.
- Benincasa, C. (1975). *Sul Manierismo. Come dentro a uno specchio*. Roma: Editrice Magma.
- Berger, John (1997). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo invisible*. Madrid: Árdora.
- Berger, J. (1999). *Tiziano: ninfa y pastor*. Madrid: Árdora.
- Blumenberg, H. (1992). *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*. Barcelona: Península.
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor.
- Bonet, J. M. (1998). *El color de los ochenta*. Madrid: Visor.
- Bonet, J. M. (2009). *Las artes plásticas entre dos milenios (1975-2009)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bonito, A. (1976). *Europe-America. The different avant-gardes*. Milano: Franco Maria Ricci Editore.
- Bonito, A. (1982). *Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*. Milano: Feltrinelli.
- Bonito, A. (1983). *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica* [en especial el capítulo "La Post-Critica", pp. 7-18]. Milano: Giarcarlo Piliti Editore.
- Bonito, A. (1986). Transvanguardia. *Cuadernos del norte*, nº 36., pp.24-27.
- Bonito, A. (1986, 2). *Progetto Dolce. Nuove forme dell'arte italiana*. Milano: Nuova Prearo Editore.
- Bonito, A. (1989). *Superarte* [en especial el capítulo "La simulazione manierista", pp.6-15]. Milano: Politi Editori.
- Bonito, A. (1998). *L'ideologia del traditore*. Milano: Electa.
- Bonito, A. (1990). *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia*. Milano: Spirali/Vel.
- Bonito, A. (1993). *Coversation pieces* [en especial los capítulos "Dialogo con Vasari sull'abitare" y "Dialogo pseudo cartesiano con Duchamp", pp.33-35 y 36-41, respectivamente]. Torino: Umberto Allemandi & C.

- Bonito, A. (1996). *L'Inganno dell'arte* [en especial la introducción "L'Inganno dell'arte", pp.1-6], Roma: Pio Monti Roma.
- Bonito, A. (1997). *Ogetti di turno. Dall'arte alla critica*. Venezia: Marsilio Editori.
- Bosco, R. (2002, 21 de diciembre). Toda la transvanguardia. *El País*.
- Bozal, V. (Ed.). (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- Bozal, V. (2006). *Estudios de arte contemporáneo*. Madrid: Visor.
- Brea, J. L. (1991, 1): *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.
- Brea, J. L. (1991, 2). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- Brea, J. L. (1993). Idea de la claridad. *Arte. Proyectos e Ideas*, nº1, pp.21-47.
- Brea, J. L. (1997). Algunos pensamientos sueltos acerca de Arte y Técnica. *Zehar*, nº33, pp.8-15.
- Briganti, G. (1985). *La Maniera Italiana*. Firenze: Sansoni Editore.
- Brusatin, M. (1992). *Historia de las imágenes*. Madrid: Editorial Julio Ollero.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Barcelona: Akal.
- Buci-Glucksmann, Ch. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Calvesi, M. (1980, 23 de marzo). Il penello annichilito, *L'Espresso*.
- Calvesi, M. (1982). *Anacronismo*. Roma: Galería La Tartaruga.
- Calvesi, M. (1983). *Gli Anacronisti o i pittori della memoria*. Alessandria: Galleria Vigato.
- Calvesi, M (1991). *Un'alternativa europea*. Ferrara: Vangelista.
- Calvesi, M. & Lottini, O. (1985). *Pintores Anacronistas Italianos*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
- Cézanne, P. (1990). *Correspondencia*. Madrid: Visor.
- Chipp, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.

- Cereceda, M. (2004). *El complot de la pintura. Condiciones de la posibilidad de la pintura*. Madrid: Galería Ka.
- Connor, S. (1986). *Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Debord, G. (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- De Duve, T. (2005). *Clement Greenberg entre líneas*. Madrid: Acto.
- Deleuze, G. (1988). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma*, [retomado en la introducción de Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos]. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Valencia: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2007, 2). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2008, 2). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado libros.
- Duchamp, M. (2010). *Cartas sobre arte 1916-1956*. Barcelona: Alba.
- Eckermann, J.P. (2005). *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: El Acantilado.
- Fernández, B. (2004). *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Publicacions Universitat de Valncia.
- Florenski, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- Fox, N. (1986). *A New Romanticism in Italian Art*. Whashington, D. C.: The Smithsonian Institution Press.
- Fox, N. (1987). *Avant-garde in the eighties*. Los Angeles: Country Museum of Art.

- Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Frisa, M. L. (1983). *Picturae*. Firenze: Edizioni Carini.
- Gallo, F. (1986). *Viaggio in Italia*. Milano: Galleria Gian Ferrari.
- Gallo, F. (1998). *Ratto d'Europa*. Milano: Galleria Gian Ferrari.
- Gasquet, J. (2005). *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- Gatt, G. (1986). *La Nuova Maniera Italiana*. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Goethe, J. W. (1999). *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- Gombrich, E. & Eribon, D. (1991). *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre arte y estética*. Madrid: Debate.
- Gómez de Liaño, I. (1984). *Mi tiempo*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- González, Á. (1985). Limpieza de las Meninas a mano. *Buades*, nº3, p.3.
- González, Á. (1987, 9 de febrero). Algo de nostalgia, *Cambio 16*.
- González, Ángel (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao y Madrid: Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González, Á. & Franco, C. (2007). El tema es un lugar. *Arte y Parte*, nº69, pp.46-59.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (Ed.). (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Hauser, A. (1965). *El Manierismo*. Madrid: Guadarrama.
- Haraszti-Takács, M. (1968). *The Masters of Mannerism*. New York: Taplinger Publishing Company.
- Hocke, G. R. (1960). *El Mundo como laberinto. El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama.
- Hogarth, W. (1997). *Análisis de la Belleza*. Madrid: Visor.
- Hofmannsthal, H. (1982). *Carta de Lord Chandos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

- Huges, R. (1992). *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama.
- Hugo, V. (1970). *William Shakespeare* [en especial el capítulo "Crítica", pp.67-75]. (1970). Madrid: Editorial J. Pérez del Hoyo.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jarauta, F. (1995). Tensiones del arte y la cultura en las sociedades tardocapitalistas. En AA.VV. (1995). *Otro marco para la creación*, pp.28-39. Madrid: Editorial Complutense.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Juncosa, E. (2006). *Las adicciones. Ensayos sobre arte contemporáneo*. Madrid: Síntesis.
- Krauss, R. (1995). Marcel Duchamp. Oltre la retina: ricerche visive e tematica psicoanalitica a propósito del corpo che guarda. *Flash Art* (ed. It.), nº190, pp.72-78.
- Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Madrid: Akal.
- Lahuerta, J. J. (1999). *Decir ANTI es decir PRO. Escenas de la vanguardia en España*. Teruel: Museo de Teruel.
- Loredana, P. (1988). Anacronismo, Ipermanierismo, Nuova Maniera. En AA.VV. (1988). *Arte in Italia. 1960-1985*, pp.185-203. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Lossky, B. (1979). *El Manierismo en Francia y en Europa del Norte*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia.
- Lucas, A. (1992). *El trasfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Lyotard, J.-F. (1989). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Lyotard, J.-F. (1990). *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Manguel, A. (2002). *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, Madrid: Alianza.
- Marchán, S. (1987). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- Matisse, H. (1993). *Escritos y opiniones sobre el arte*. Madrid: Debate.

- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.
- Milner, M. (1990). *La fantasmagoría*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Montesinos, A. & Navarro, M. (2014). *Idea: Pintura Fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Moreno, C. (1999). El primitivismo en el arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº11, pp.185-201.
- Morra, U. (1963). *Del arte y la vida. Coloquios con Berenson*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Murray, L. (1995). *El Alto Renacimiento y el Manierismo*. Barcelona: Destino.
- Mussa, I. (1982). *La pittura colta*. Roma: Galleria Monti.
- Ocampo, E. & Peran, M. (1993). *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.
- Olivares, R. (1991): Los años 80. Una década tumultuosa, *Lápiz*, nº79, pp.3840.
- Orozco, E. (1988). *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *Meditaciones sobre la literatura y el arte. La manera española de ver las cosas* [en especial el capítulo "Meditación del Escorial", pp.351-361]. Madrid: Castalia.
- Ottmann, K. (1986). Supermanierismo. L'atto finale del'apropriazione: una perfetta identità tra produzione e riproduzione. *Flash Art* (ed. It.), nº134, pp.44-46.
- Paglia, C. (2006). *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Panovsky, E. (1981). *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte* [en especial el capítulo "Manierismo", pp.67-92]. Madrid: Cátedra.
- Paz, O. (1991). *Apariencia desnuda*. Madrid: Alianza.
- Parcerisas, P. (2009). *Duchamp en España* [en especial el capítulo "Duchamp y Dalí, a la luz el *concetto* manierista", pp.45-48]. Madrid: Siruela.
- Perniola, M. (1990). Entre el vestido y el desnudo. En Feher, M, Naddaf, R & Tazi, N. (Eds.). (1990). *Fragments para una historia del cuerpo humano*, (vol.II), pp.237-265. Madrid: Taurus.
- Perniola, M. (2006). *Enigmas. Egipto, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac.

- Picó, J. (Comp.). (1998). *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Pinelli, A. (1993). *La Bella Maniera*. Torino: Giulio Einaudi.
- Quinard, P. (2005). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- Quintero, S. (2011). *Figuraciones en el cambio de siglo. Pervivencia y desarrollo de la pintura en las dos últimas décadas [1990-2010]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp. El amor o la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Rosenberg, H. (1979). *La tradición de lo nuevo*. Caracas: Monte Ávila.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Editorial Julio Ollero.
- Rowe, C. (1999). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- San Martín, F. J. (2004). *Dalí-Duchamp. Una fraternidad oculta*. Madrid: Alianza.
- Schlosser, J. (1988). *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento Tardío*. Madrid: Akal.
- Segal, P. (1984). *Aniottanta. Estetica e Arte del Posmoderno*. Ravenna: Longo Editore.
- Serrano de Haro, A. (2000). *Palabra y Pintura. La tradición crítica anglo-americana*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Sherman, J. (1984). *El Manierismo*. Madrid: Xarait.
- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: DeBolsillo.
- Stoichita, V. (1997). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Schwarz, A. (1994). Il modello interiore. *Tema Celeste*, nº44, pp.41-49.
- Tomassoni, I. (1985). *Ipermanierismo, Hypermannerism, Hypermanierisme*. Milano: Giancarlo Politi Editore.
- Utray, X. (1991). *Pasalorrinquitos (Reany-mados)*. Madrid: Galería Moriarty.
- Valente, J. Á. (2002). *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Valéry, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.

- Valle, A. (1990). Puede que Marcel Duchamp mesmemizara la pintura, o qué hacer si no con el cadáver del Sr. Valdemar cuando despierte. *Revista de Occidente*, nº correspondiente al mes de febrero, pp.59-71.
- Valle, A. (2002). Notas sobre el dibujo entendido como suelo o viceversa. *Acto*, nº1, pp.111-122.
- Vasari, G. (2002). *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Vattimo, G. & y Rovatti, P. A. (Eds.). (1990). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Vernant, J.-P. (1996). *La muerte en los ojos*. Barcelona: Gedisa.
- Vescoso, M. (1984). *Eros e Psiche*. Genova: Edizioni Chisel.
- Vidal, J. (1998). *Reflexiones sobre arte y esética*. Madrid: FIM.
- Vidal, J. (2009). *Visión y revolución. Infiernos artificiales de Charles Baudelaire a Walter Benjamin*. Madrid: Amargord.
- Virilio, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona. Anagrama.
- Wallis, B. (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Wittower, R. & Wittower, M. (1995). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.
- Wylie, S. (1968). *Rinascimento. Manierismo. Barocco*. Bologna: Marsilio Editori.
- Württenberger, F. (1964). *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*. Barcelona: Rauter.

